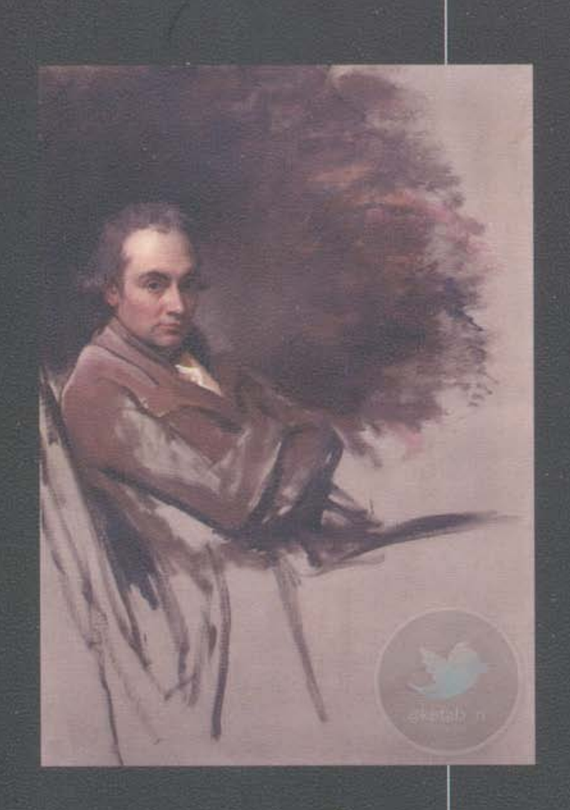
فوائت الحياة

في مدح حياة لم نعشها



آدم فيليبس

ترجمة: نشوى ماهر كرم الله



فوائت الحياة

في مدح حياةٍ لم نعشها


تمت ترجمة هذا الكتاب بدعم
مبادرة
ترجم
Tarjim Initiative

فوائت الحياة

في مدح حياة لم نعشها

تأليف: آدم فيليبس

ترجمة: نشوى ماهر كرم الله

الطبعة الأولى: 2021

ISBN: 978-603-91584-0-0

رقم الإيداع: 1442/5449

هذا الكتاب ترجمة لـ:

Adam Phillips

Missing Out:

In Praise of the Unlived Life.

Cover Portrait by: George Romney

الآراء والأفكار الواردة في الكتاب تمثل وجهة نظر المؤلف



الناشر:

دار معنى للنشر و التوزيع





@ManaPlatform

المحتويات



إلى سيمون بروسر

« السهو ليس مصادفة»

ماريان مور

عبارة مقتبسة في

الأعمال الشعرية الكاملة لماريان مور

The Complete Poems of Marianne Moore

« التاريخ ليس فقط ما حدث، بل هو ما حدث في سياق ما قد حدث»

هيو تريفور- روبر

التاريخ والخيال

History and Imagination

« لا أحد أعرفه يمكن أن يأخذ نصيحة من هاملت»

جينيفر غروتز

دير الراهبات

The Nunnery

استهلال

الحياة التي لم تُجرب حياةٌ تستحق أن تُعاش بالتأكيد، لكن هل الحياة التي لم تُعش تستحق التجربة؟ يبدو هذا السؤال غريبًا حتى يدرك المرء أي قدرٍ مما يطلق عليه حياتنا العقلية هي الحيوات التي لا نعيشها، هي الحيوات التي يفوتنا أن نعيشها، الحيوات التي كان يمكن أن نعيشها لكننا لم نعشها لسبب أو لآخر. وما نحلم به، أو ما نتوق إليه هي الخبرات، وما نفتقده من أشياء ومن بشر. إن غياب ما نحتاجه هو ما يجعلنا نفكر، وهو ما يصيبنا بالغضب والحزن. وعلينا أن نكون واعين بما نفتقده في حياتنا... حتى وإن كان هذا يعمينا في كثيرٍ من الأحيان عما نملك فعلًا، وعن المتوفر لدينا حقًّا... لأننا لا يمكن أن نحيا إلا إذا كانت شهواتنا تعمل لصالحنا بصورة أو بأخرى.

وبالطبع علينا أن نشبع شهواتنا بجعل الناس يساعدوننا في تلبية رغباتنا. إننا نمارس الضغط على العالم كي تسير الأمور لصالحنا. مع ذلك، سرعان ما نلاحظ ونحن أطفال... إذ ربما يكون هذا أول شيء نلاحظه... أن تلبية احتياجاتنا، وكذلك تحقيق أمنياتنا، أمر غير محتمل دائمًا. ولأن احتمال عدم الحصول على ما نريد يلاحقنا دائمًا، فإننا نتعلم، في أحسن الأحوال، أن نسخر من أمنياتنا. ذلك أننا نسمي احتياجاتنا أمنيات: فالأمنية تظل أمنية حتى تتحقق، كما نقول... وفي أسوأ الأحوال، نتعلّم أن نكره احتياجاتنا. لكننا نتعلّم أيضًا أن نعيش في منطقة وسطى بين الحياة التي نعيشها والحيوات التي نريد أن نحياها. وهذا الكتاب عن بعض صور هذه الحيوات المزدوجة التي ليس بوسعنا إلا أن نعيشها.

هناك دائمًا الحياة التي سيتبين أنها الحياة التي عشناها، والحياة التي صاحبتها، الحياة (أو الحيوات) الموازية، التي لم تحدث في الواقع، تلك التي نعيشها في عقولنا، الحياة (أو الحيوات) التي نتمنّاها: المجازفات التي لم نُقدم عليها، والفرص التي تجنبناها أو التي لم تتح لنا. ونحن نشير إليها بوصفها حياتنا التي لم نعشها، لأننا نعتقد أنها بصورة ما كانت متاحة لنا، لكنها لم تكن ممكنة لسبب ما. وربما نقضي قدرًا كبيرًا من حياتنا في محاولة البحث عن هذا السبب والتذرع به. وبكل سهولة، يصبح ما كان غير محتملٍ قصةَ حياتنا. وبالطبع، قد تصير حياتنا التي نعيشها

حداذًا مطولًا، أو نوبة غضب لا تنتهي، على حيواتنا التي لم نتمكن من أن نعيشها. لكن الأحداث الاستثنائية التي نعانيها، سواءً أكرهنا عليها أم اخترناها، هي ما تشكّلنا. ولأننا نعرف الآن، أكثر من ذي قبل، أنواع الحياة التي يمكن أن تعاش. ولأن الرفاهية أتاحت لأناس أكثر من ذي قبل التفكير في حيواتهم على أساس الخيارات والاختيارات. تطاردنا دائمًا خرافة ما نملكه من إمكانات في أنفسنا تجعلنا نكون شيئًا ما أو نفعل شيئًا ما. ومن ثمّ، فإننا عندما نتخلى عن التفكير في أن« الطرق التي نفتقد بها حيواتنا هي الحياة»، كما في شخصية قصيدة راندال جاريل Randall Jarrell، فإننا نشعر بالحزن أو الندم أو بالاستياء من إخفاقنا في أن نكون ما نتخيل أننا يمكن أن نكونه. إننا نتشارك حياتنا مع أناس فشلنا في أن نكونهم.

ونحن نكتشف بوضوح شديد هذه الحيوات التي لم نعشها في غيرتنا من الآخرين، وفي مطالبتنا أطفالنا، الواعية (أو غير الواعية) بالتفوق علينا، وبالطبع في إحباطاتنا اليومية. فنقضي حياتنا نندب حاجاتنا التي لم تُقضَ، ورغباتنا التي ضحينا بها، والاحتمالات المرفوضة، والدروب التي لم نسلكها. إن خرافة إمكاناتنا يمكن أن تجعل حياتنا، في حالة إخفاق دائم، وخسارة مستمرة ومتواصلة، وسخط دائم وفي بعض الأحيان متواصل، رغم أنها في أحسن الظروف تغرينا بالمستقبل، لكن دون أن تسمح لنا بأن نتساءل ما الذي يجعل هذه المغريات مطلوبة (إننا نصير واعدين بسبب وعود الآخرين لنا). وتجعل خرافة الإمكانات النواح والشكوى يبدوان وكأنهما أصدق ما نفعله، وتحوّل إحباطنا إلى حياة سرّية من الضغائن والأحقاد. وحتى إذا تغاضينا عن الأسئلة الحتمية. كيف ندرك أننا عرفنا إمكاناتنا؟ من أين جئنا بصورتنا عن هذه الإمكانات؟ إن لم تكن لدينا إمكانات فماذا لدينا؟. إننا لا يمكن أن نتخيّل حياتنا بدون ما تحتويه من حيوات لم نعشها. إننا لدينا شعور دائم، وإن كان غامضًا وغريبًا، بأن الحيوات التي نعيشها تدفعها الحيوات التي تفوتنا. وتُعرّف حيواتنا بالفقدان، لكن فقدان ما كان يمكن أن يكون، فقدان أمور لم نجربها قط. وبمجرد أن تصبح الحياة الأخرى. الحياة الأفضل -الحياة الأكمل- هي هذه الحياة التي نحياها، تكون لدينا مهمة كبيرة بين أيدينا. وكأن شخصًا ما يطلب منّا لا أن نعيش وحسب بل أن نعيش في رخاء، ليس مجرد حياة طيبة وحسب؛ بل على أفضل نحو ممكن. وهذا نوع مختلف من المطالب. وتصبح قصة حياتنا هي قصة الحيوات التي حُرمنا عيشها.

يبين لنا داروين أن كل شيء في الحياة ضعيف، سريع الزوال وبلا تصميم مسبقٍ أو غرضٍ حدّدهُ إله. وبالنسبة لغير المؤمنين المحبطين، الذين سبقوا داروين، بالتأكيد، وهيأوا الظروف لعمله واستقباله. استُبدل بالإيمان بالله (وبالتصميم الإلهي) الإيمان بالمواهب غير المستغلة التي لا تحصى وطموحات الجنس البشري (وموارد الأرض التي لا حصر لها). وأصبح ذلك هو المشروع المستدام لثقافات الخلاص البشري الحديثة عندنا. ثقافات لا ولاء لها إلا للعلم والتقدم. لإقامة مجتمعات يمكن للناس فيها أن يدركوا إمكاناتهم، مجتمعات شعاراتها «النمو» و«الإنتاجية» و«الفرص» (والأمر الجوهري في خرافة الإمكانات هو ندرة الإشارة إلى النقص: فالنمو ممكن دائمًا بل ومتوقع). مع ذلك، كما كتب وليم إيمبسون William Empson في كتابه الذي أحسن اختيار عنوانه صور من الشعر الرعوي Some Versions of Pastoral، «لا يمكن لأي تطور في المجتمع أن يمنع إهدار الطاقات البشرية إلا بقدر معين، فالإهدار يكون حتى في الحياة السعيدة، بل يمكن الإحساس بشعور عميق بالوحدة حتى في حياة مفعمة بالود، وهذا هو الشعور الأساسي بالمأساة». وإن الحيوات التي نتمنّاها، الحيوات التي نفتقدها، هي إقرار بهذا الإهدار الذي لا يمكن تجنبه وجزء من أدواتنا للتعامل معه، في آن واحد. وهي أساليب للتفكير في الوحدة والإهدار وتحويلهما. وهي كذلك المآسي التي ناقشناها في هذا الكتاب.

ولأننا لا نملك ما يميزنا، عن النمل والنرجس البري مثلًا، سوى ما تنتجه الثقافة، فإنها هي ما تجعلنا نشعر بالتميز، تمامًا مثلما يفعل الآباء حين يحتاجون أن يُشعِروا أبناءهم بالتميّز لمساعدتهم على تحمل عدم أهميتهم في مخطط الأشياء الأكبر والتعايش مع ذلك. وبهذا المعنى، فإن التقدم في العمر يكون دائمًا عدم فعل ما كان ينبغي أن يُفعل: فإننا أولًا، من منظورٍ مثالي، خُلقنا لنشعر بالتميز، ثم يتوقع منا الاستمتاع بعالمٍ لسنا مميزين فيه. وبعد داروين، علينا أن نعمل ما يمكن أن يجعل حياتنا تستحق العيش، بخلاف التميز. فبعد داروين، يمكن أن نقول إن الناس حين يدركون أنهم وُجدوا بمحض مصادفة، يغريهم التفكير في أنفسهم بوصفهم مختارين. ونحن بالتأكيد نميل إلى أن نكون أشد تميزًا، حتى لو بالنسبة لأنفسنا وحسب، في حيواتنا (المتخيلة) التي لم نعشها.

من هنا، يجدر بنا أن نتساءل ما الذي يجعل الحاجة إلى أن نكون مميزين تمنعنا من رؤية جانب في أنفسنا... غير قصر زمن حياتنا الذي لا

يتغير، وهذا هو بيت القصيد. ما الذي يجعل الحاجة إلى أن نكون مميزين تمنعنا من الحياة. هذا، بالأساس، هو السؤال الذي اختُرع من أجله التحليل النفسي: ما المتع التي يمكن أن تُبقي على حياة كائنٍ ليس لديه ما يُميزه؟ لقد استُبدل بوعد الخلود، أو الاصطفاء، وعدٌ بحياة أطول. وعدٌ بنهلٍ أكبر من الحياة، كما نقول. وقد صار للحياة التي لم تُعش وجودٌ مؤرق في حياةٍ لا يسوغها شيء أكثر من الرغبة في أن تعاش. وبالنسبة للمحدثين، الذين تلاحقهم خياراتهم، فإن الحياة الطيبة هي الحياة التي تعاش حتى الثمالة. لقد أصابنا هوسٌ، بصورة جديدة، بما نفتقده في حياتنا، وبما يهدم ملذّاتنا. ومرحلة الطفولة تمثّل مشكلة بسبب ما تخلّفه من أثر على ما يمكن أن نصبح عليه كراشدين. ولا أحد مر بمرحلة المراهقة كما ينبغي أن يمرّ بها. ولم يكتفِ أحدٌ قط بما لديه من خيارات، وكذلك لم يكتفِ أحد بما نال من فرص، وهكذا.

إن الانشغال بما هو غائب ويُظنُّ أنه جوهري، ليس همًّا حديثًا أو علمانيًا بالتأكيد، فالسعي إلى ما نريد سرُّ بقائنا، ولسنا نريد إلا ما ليس في أيدينا (والمؤكد أن تحدي الآخرين لرغباتنا، وتعارض رغباتنا مع رغبات الآخرين، هو ما يجعلنا ما نحن عليه). لكن التحليل النفسي، مثل الداروينية، كان جزءًا من حوار جديد حول كيفية وصف ما نفتقده في حيواتنا المعاصرة. فقد أراد داروين أن يتحدث عن البقاء بوصفه تكيُّفًا. ومن ثمّ جعل كل ما نسميه ثقافةً مجرد أدوات للبقاء على قيد الحياة، وخوض غمار الحياة. وأراد فرويد الحديث عن البقاء باعتباره سعيًا إلى اللذة، وعن السعي إلى اللذة وتجنُّب الألم بوصفهما هدف الحياة الوحيد. ففي صورة السعي إلى اللذة، الحياة دون لذةٍ كافيةٍ لا تستحق العيش (أو التناسل). بعبارة أخرى، كان فرويد -وألبير كامو من بعده- يؤمن ضمنًا، لكن دون أن يصرح بذلك تمامًا، بأن السؤال الوحيد، إن لم يكن السؤال الفلسفي الوحيد، هو هل ينتحر المرء أم لا؟ أو، كما أشار: «هدف الكائن الحي هو أن يموت بطريقته الخاصة». بالنسبة لفرويد، لا تقتصر أسئلة الإنسان المعاصر على «كيف أبقى على قيد الحياة؟» وإنما «ما الذي يجعل حياتي تستحق أن تعاش؟»، «ما المتع التي لا يمكنني الحياة بدونها؟». ومن بين ما نطرحه في هذا الكتاب أن الحيوات التي لم نعشها، أي الحيوات التي نحياها في الخيال، الحيوات التي نتمنى أن نعيشها، لها بالنسبة لنا في كثير من الأحيان أهمية أكبر مما تسمى الحياة التي نعيشها، وأننا لا يمكن (بكلا المعنيَين) أن نتخيّل أنفسنا بدونها، ذلك أنها جزء جوهري من إجاباتنا عن

أسئلة فرويد. وليس من قبيل المصادفة في هذا الصدد أننا في الحيوات التي لم نعشها أشدُّ تجاوزًا مما ننزع إليه في الحيوات التي نعيشها.

إننا نجعل حياتنا ممتعة، ومن ثَمّ حياةً تطاق، عن طريق تصورها كما يحتمل أن تكون، مع ذلك فليس من الواضح تمامًا ما الذي يجعل هذه الحياة المتخيلة الجذابة. الحياة باعتبارها حياة تقترب من الإشباع الكامل. علاجًا ذاتيًا. إن حلولنا تخبرنا ما مشكلاتنا، وحيواتنا المتخيلة ليست، أو ليست بالضرورة. بدائل للحياة الحقيقية أو ملاذًا منها، بل هي جزء لا يتجزأ منها. وكما يشير بعض نقاد التحليل النفسي، وهم على حق، يعتمد الكثير منه على ما إذا كانت أحلام اليقظة... همومنا الشخصية... تتحول إلى إجراءٍ سياسي (وبالتأكيد، على ما إذا كانت عوالمنا المفضلة عوالم مشتركة، وأي نوع من المشاركة يتوافق معها). فليس ثمة شيء أشد غموضًا من العلاقة بين الحياة التي نعيشها والحياة التي لم نعشها. (فدائمًا لكل شريك حياة، على سبيل المثال، علاقةٌ بقصد أو بغير قصد، بحياة شريكه التي لم يعشها، فعلاقتهما الأولية والمبدئية علاقة بين ما يفترضان أنها ذاتيهما المحتملتين). لذلك، قد نحتاج إلى التفكير في أنفسنا باعتبار أننا نعيش دائمًا حياةً مزدوجة، أي الحياة التي نتمناها والحياة التي نمارسها، الحياة التي لا تحدث، والحياة التي تجري بالفعل.

يقول كامو في أسطورة سيزيف The Myth of Sisyphus: «إذا كنتُ أرغب في الالتزام بالحقائق، فإنني أعرف ما الذي يريده الإنسان، وأعرف ما الذي يُقدّمه إليه العالم، والآن يمكنني أن أقول إنني أعرف أيضًا ما الصلة بين هذا وذاك، ولا حاجة بي إلى أن أتعمق أكثر من هذا» إن هذا التفاوت، بين ما يريده الإنسان وما يُقدَّم له، وهو التوافق الأوحد بين الإنسان وعالمه، هو ما يطلق عليه كامو، على نحو محير قليلًا، «العبث». فهناك فجوة بين ما نريده وما يمكن أن نحصل عليه، ويقول كامو إن هذه الفجوة هي صلتنا واتصالنا بالعالم (يمكن أن نقول إن العبث هو افتراضنا أن العالم خُلق من أجلنا، وحتى إن كان والدينا مناسبين لنا بشكل أو بآخر، ربما لا يناسبنا العالم). ولا يمكننا على أرض الواقع أن نتغاضى عن احتياجاتنا، كما لا يمكننا اجتناب المتاح بالفعل، وهذا ما يسميه كامو الحقائق (ويسميه فرويد «مبدأ الواقع»)[1]. هذا الخلاف وعدم التوافق المفترض، هو أصل المرور بخبرة فوائت الحياة، وأصل اتخاذ الإجراء السياسي، كأننا نعتقد أن هناك

(1) مبدأ الواقع هو مفهوم في التحليل النفسي ابتدعه فرويد يرغم الشخص على تأجيل الرضا أو الإشباع الفوري عند الضرورة بسبب عقبات تمنع تحقيقه في الواقع. (للترجمة).

عالمًا في مكان آخر به ما يسميه فرويد «الإشباع الكامل»، وما قد يسميه كامو عالمًا أكثر عـدلًا. فإن أي عالم مثالي، أي عالم مفضّل، هو طريقة لسؤال: أيُ عالمٍ نعيش فيه يجعل هذا الحل (مدننا الفاضلة التي تخبرنا عن الحياة التي نعيشها، وما بها من حرمان، أكثر مما تخبرنا عن الحياة التي نتمناها)، أو، بعبارة طبية أوضح، ما الأعراض التي تجعل ذلك علاجًا ذاتيًا؟ إننا، في الحياة التي نتمناها، نشعر دائمًا برضا أكبر، ونجد نسخًا من أنفسنا أقل إحباطًا. ففي رغباتنا. التي وضعها فرويد في مركز حياتنا. نسدّ الفجوة بين ما نحن عليه وما نريد أن نكون وكأنه سحر، وعلى نفس المنوال نغرس بذور حيواتنا التي لم نعشها.

في رواية فرويد، تتوقّف احتمالات الإشباع والرضا على قدرتنا على الشعور بالإحباط، فإن لم نستطع ترك أنفسنا للشعور بالإحباط. والمدهش، أن هذا شيء يصعب عمله إلى حد بعيد. فإننا لا يمكننا الإحساس بما قد نحتاجه، وما نفتقده، وما يمكن أن يمنحنا متعة حقيقية (فالجشع حرص شديد على المتعة). إن فرويد، عند وصفه كيف يكون الشعور بالاحتياج وكيف يعمل هذا الشعور ضدنا، وكيف أن لكل احتياج لدينا تاريخًا، يُبيّن لنا أن الإحباط هو في آن واحد مصدر متعتنا وإلهام لحيواتنا التي لم نعشها. ذلك أننا نبدأ من الإحباط؛ فبزوغ وعي الطفل بنفسه هو وعي بشيء ضروري غير موجود. ويصبح الطفل واعيًا بنفسه عند غياب شيء يحتاجه. وخبرات عدم إشباع الحاجة، أو الابتعاد عنها أو عدم إتمام إشباعها، المذكورة في كتابنا هذا، هي كل فصول حيواتنا التي لم نعشها، ويُحتمل أن تكون أشكالًا خصبة للإحباط العادي. فما فاتنا في خبرة نجده في أخرى. وبذلك تنعقد المقارنات، ونختار بالاستبعاد، والاختيار السليم هو ما يجعلنا نفقد الاهتمام بالبدائل، لكننا لا يمكن أن نعرف سلفًا أي اختيار سيكون هو الاختيار السليم. ولن نعرف أبدًا إن كان إحباطٌ ما سيؤدي إلى آخر.

يقول فرويد في كتاب إسهامات في سيكولوجية الحياة الجنسية *Contributions to the Psychology of Erotic Life*: «بصفة عامة من الحقائق المؤكدة التي يمكن قولها أيضًا، أن أهمية الباعث النفسي ترتفع بما يتناسب مع الإحباط». فكلما أحبطنا أنفسنا عند الرغبة في شيء ما، تزداد قيمة رغبتنا فيه. لكن فرويد يقول أيضًا إننا في حالات الإحباط وحدها يمكن أن نبدأ في تخيل رغبتنا. وتفصيلها وتصوّرها. ورغم أن فرويد يخبرنا بشيء عن متع الزهد، فإن هذه ليست نصيحة بالتخلي عن الرغبة، بل

هو يوصي بالإحباط بوصفه إعدادًا جوهريًا للرغبة، وباعتباره شرطًا مسبقًا لانتعاشها، ولاحتمال أن يسبّب بعض الإشباع. فعندما نشعر بالإحباط، تكون الحياة التي لم نعشها مغرية دائمًا، وتعود الرغبة المشبعة في الحياة التي لم نعشها وكأنها احتمال. وتفسدُ الرغبة إذا طال انتظارها، وكذلك تئِذُها قلة الانتظار، فالتخيُّل يكون في فترة الانتظار. وعند الإشباع الفوري الواعي المفتعل، لا يتم تخيّل الرغبة ولا المرغوب على نحو كافٍ. فالرغبة تستغرق زمنًا، ذلك أن تجاوز عمليات مقاومة الرغبة يستغرق وقتًا، وكذلك لأننا في كثير من الأحيان لا نعي ما نريده بالفعل. لكن أسوأ ما يمكن أن يسبب لنا الإحباط هو الإحباط نفسه، فإن الحرمان من الإحباط هو حرمان من احتمالات الإشباع. لنفرض مثلًا أننا لا ينبغي أن نستخدم الجنس للتخلص من الرغبة الجنسية، وإذا لم يكن علينا أن نبطل متعتنا بالسعي إليها ببطء شديد، فإننا سنحتاج إلى استعادة إحباطنا أو على الأقل تحسينه. وسيكون علينا مقاومة رغبتنا التي سُرقت منا قبل تحقيقها. لذلك، فإننا نحتاج إلى العودة إلى إحباطنا قبل إشباع رغبتنا.

الإحباط

« لا أعرف شيئًا أهم مما لم يحدث قط»

.John Burnside, Hearsay -

المآسي قصصٌ عن أناس لا ينالون ما يريدون، لكن قصص من لم ينالوا ما يريدون ليست كلها مأساوية. وفي الملهاة، ينال الناس بعض ما يريدون، أما في المأساة فكثيرًا ما يكتشف الناس أنهم لا ينالون ما يريدون، وعلى مدار القصة ينالون أقل كثيرًا مما ظنوا أنهم يريدونه. وبالطبع، فإن ما يريدونه وما يفعلون حيال ما يريدونه يلقي المصائب على ما يسمى البطل المأسوي (التراجيدي) حتى يدمره و يُدمّر معه، بالطبع، أعداءه وشركاءهم. وسواء سُمي ذلك طموحًا، أم سعيًا إلى الحب، أم بحثًا عن الحقيقة، فإن التراجيديات، ببساطة، تُصوّر النهاية غير السعيدة للرغبة في شيء ما، مثل الرغبة في عزل ملك، أو رغبة شخص ما في الثأر لأبيه، أو الرغبة في إعلان حب الابنة الأثيرة. والأبطال المأساويون براغماتيون فاشلون. كما أن غاياتهم غير واقعية ووسائلهم غير عملية.

إذا كنا نعيش في حالة احتياج دائم، وكنا «مثقلين بالغريزة» وفي حالة رغبة دائمة، كما يقول المحلل النفسي جون ريكمان John Rickman، فما الذي يجعل الرغبة مأساوية، مؤلمة وليست ممتعة، تعج بالفزع لا مفعمة بالحياة؟ يقدم أشعياء برلين Isaiah Berlin الموقف الليبرالي في مقولة شهيرة في مقاله «مفهومان للحرية» فيقول: «إذا تعددت، حسبما أعتقد، غايات الإنسان، ولم تتوافق جميعًا من حيث المبدأ، فلن يمكن إزالة احتمال الصراع، ومن ثمّ المأساة، نهائيًا من الحياة البشرية، لا على المستوى الشخصي ولا الاجتماعي». لدينا دائمًا رغبات متنافسة، ومتعارضة في كثير من الأحيان، لذلك يُضحى بأمور جوهرية عند الاختيار. والحياة مأساوية، ليس لمجرد عدم استطاعة الإنسان الحصول على كل ما يريد، لكن عندما تمزقه حاجته، حين يستتبع ما يرغب فيه خسارة فادحة. فالشيء المأساوي في عقدة أوديب، التي اشتق اسمها من مأساة الملك أوديب، هو أن الطفل، حسب وصف فرويد، يرغب في والدته فيحوّل والده إلى غريم، وفي نهاية المطاف يكون عليه أن يتخلى عن حاجته لوالديه لكي يكون راشدًا مفعمًا بالرغبة. عليك أن تتخلى عن كونك طفلًا، لممارسة

الجنس، وهذا، بالطبع، قد لا يكون كل ما عليك التخلي عنه. ويمكن قول إن المسألة هي معرفة إن كان الأمر يستحق أم لا (وهذا تنويع على قول «لا بدّ أن تفقد حياتك لكي تجدها»). ولأن غاياتنا متعددة، كما يقول برلين، وغير متوافقة في كثير من الأحيان، تتبعها أحيانًا خسائر فادحة. فالملك لير، في مسرحية شكسبير، يريد أن يقسم مملكته إلى ثلاثة أجزاء، لكنه يرغب في أن يكون جزءٌ منها، نصيب كورديليا، أشد «ثراءً» من الجزأين الآخرين، ويريد أن يتخلى عن تاجه مع الاحتفاظ ببعض سلطاته، ويرغب في تعاون بناته وأزواجهن معه بأن يكونوا شركاء له، ويرغب في أن يعيش كما يشاء، في منازل الآخرين. فيفقد كل ما يريد، وكل ما يحتاج.

يمكن أن يقول البراغماتيون إن فن الحياة يكون في تحويل الرغبات المتعارضة إلى رغباتٍ متوافقة، وإعادة وصفها بحيث لا تعتمد كل منها على الأخرى بعد ذلك (فيمكن للملك لير أن يقول لكورديليا «حسنًا، افعلي ما شئتِ بنصيبك»). أما الواقعي الليبرالي فيقول إن هذا معناه سوء إدراك طبيعة الحاجات البشرية. ويرى البراغماتيون أننا نجعل حياتنا مستحيلة بسبب اختياراتنا المستحيلة. وعلى أرض الواقع، يمكن أن يكون لدينا، مثلًا، عدل ورحمة، وأن نكون أطفالًا وعلاقاتنا علاقات الكبار. وربما يقول الواقعي الليبرالي في كثير من الأحيان. وبصفة خاصة في الحالات الصعبة، مثلًا: هل علينا أن نترك النازيين السابقين يستمتعون بحياتهم؟ لا تتوافق الرحمة والعدل إلا عندما يفقدان تعريفيهما. هذان الموقفان، كما نراهما وأيًّا كانا غير ذلك، حلان مختلفان للمشكلة نفسها: مشكلة الإحباط. وتولد تجارب الاحتياج ومِحَنِهِ من الإحباط، فاختيار شيء ما ربما يحمل لنا إحباطًا من شيء آخر. ومن ثمَّ تتوقف أمور كثيرة على ما إذا كنا نتحمل الإحباط أم لا، وما إذا كنا نريد أن نتحمله أم لا. فإن كنا مخلوقات أقل اقتناعًا وأقل إقناعًا بما يتعلق بما نسميه الحاجات، فإننا قد نعاني بطرق مختلفة تمامًا. تبدأ التراجيديات بشخص نشأت لديه حالة من الإحباط، ويبدأ في الشعور بالحاجة إلى شيء ما، وبالنسبة للبطل التراجيدي، في بداية الأمر، لا تكون المأساة قد تشكّلت بعد.

وتبدأ القصص المأساوية بمشهدٍ مؤثرٍ يكشفُ عن إحباطٍ شديد، يبحث عن تعريفٍ أولًا ثم حل. وفي بداية أي عمل تراجيدي، يكون كل الناس براغماتيين، لديهم إجابات ويؤمنون بإمكانية إيجاد حلول. وهم يتصرفون كأنهم يعرفون ما الإحباط، وأنه يمكن مواجهته. لكن في أول معجم

إنجليزي *A Table Alphabeticall* (جدول الهجائية)، الذي ألفه روبرت كودري Robert Cawdrey عام 1604، كان تعريف كلمة «يحبط»: «يتخلى، يخدع». والكلمة التي اختارها للتعريف 'Make voyde' كانت تعني أيضًا في استخدام القرن السابع عشر «يتجنب» (كما يقول كوريولانوس[1]: «لأنني/ إن كنت أخشى الموت، ككل البشر في العالم/ كنت سأتجنبه» (الفصل الرابع - المشهد الخامس)، وكذلك المعنى الأكثر شيوعًا «يتخلص من»، و«يجرد»، وفي تلك الفترة لم تكن كلمة «يخدع» تعني «يحتال على» وحسب، بل كانت تعني أيضًا «يخذُل». والتجنب، بالطبع، هو «التخلص من شيء ما» لكنه يقترن بكلمة «يخدع»، ويبدو أن كلمة «يحبِط» تتعلق بالكذب والغش أكثر مما تتعلق بمجرد حرمان شخص ما من شيء يحتاجه، كما تتعلق بالرياء والمكر والحيطة أكثر مما تتعلق بالدناءة. فكان إحباط شخص ما في القرن السابع عشر يعني أن تضلله عن علم. وهذا يعني أن هناك شيئًا خفيًا، أو شيئًا غير مشروع.

والحقيقة أن كودري كان، على حد علمنا، رجلًا لا يعرف السلوك المراوغ، وكانت علاقته بالسلطات سيئة، بسبب صراحته. وقد عاني مما كان في رأيه قسوة/ استبداد كنيسة الملكة إليزابيث الرسمية (لأن معنى فعل 'tyrannize' في معجمه هو «استخدام القسوة»)، وكان كودري كاهنًا تطهريًا منشقًا اشتهر بأنه «يتحدث بألفاظ مغايرة على المنبر، وينزع إلى الطعن في كتاب الصلاة الجماعية *the Book of Common Prayer*، و«لا يُلزم نفسه بشعائر الخدمة الإلهية وإدارة الأسرار المقدسة، لكنه يرفض القيام بها» (المعجم الإنجليزي الأول) لأن معنى فعل (conform) الذي أورده كودري في معجمه هو «يلتزم، يوافق». وربما نرى الآن أن من المناسب تمامًا أن نجد في معجم حديث عبارة «يتحدث بألفاظ مغايرة على المنبر قبل أن يفقد وظيفته ككاهن». وفعل «يحبِط»، حسب المعنى الذي أورده كودري، ليس رفض الشخص شيئًا ما بشكل مباشر، وهو في هذه العبارة الغريبة 'make voyde'، يخدع. يعني تحويل شيء ما إلى لا شيء. ويعني حرفيًا أن تجعل شخصًا ما يصدق شيئًا كاذبًا. ويمكن قول إنه نوع من السحر، حيلة خادعة، إيهام بوجود شيء غير موجود، وبصدق شيءٍ كاذب.

* * *

(1) في المسرحية التراجيدية التي تحمل اسمه Coriolanus التي كتبها شكسبير، ونشرت لأول مرة عام 1623. (المترجمة).

في مشهد شهير من مسرحية الملك لير (الفصل الرابع: المشهد السادس) -والتي ربما كتبت بعد معجم كودري بعامٍ أو عامين- يفترض أن إدغار يساعد والده الأعمى، غلوستر، على القفز من جرف صخري، نجد مجددًا هذه المعاني المزدوجة لهذه الكلمة التي صارت معروفة للجميع. ولأن غلوستر لم يستطع النجاة من العذاب بالانتحار، فهو يذكر مغزى المسرحية العام: فقدان السند، فقدان الأشكال الثقافية التي تحتوي الصراع، استحالة التوفيق بين الدعاوى المنافسة، وأن هناك أشياء لا يمكن تجنبها ولا إبعادها:

وأسفاه! ليس لديّ عيون

ولماذا يُحرم هذا البائس من نعمة إنهاء البؤس بموته؟

كنت أُرَجّي بعض السلوى حين طلبتُ الموتَ

لأفلتَ من غضب الباغي ولأحبط مسعى المُتَكَبر[1]

تدور المسرحية حول ما نفعله بمسعى المتكبر، بالمعنيين المسعى والإرادة. ففي الفصل الأول، في غمرة غضب المستبد (الباغي) على رفض كورديليا الصريح... كان أحد الأسئلة التي طرحتها المسرحية، كيف خذلت كورديليا أباها؟ يتهمها بالخداع: «وليأتِ الكبرُ لها -أو ما أسمتهُ الصدق- بالزوج المنشود». إنه يقول إن كِبْرها سيكون صداقها، وسيجلب لها زوجًا. والكبر يعني معرفة ما تريد، بإصرار. هناك العديد من الطغاة الغاضبين في هذه المسرحية، وتستمر المسرحية في شرح ما يجب أن نفعله معهم، وما الذي يجعلهم يتصرفون باستبداد. ويضيف غلوستر هنا الموت إلى جيش المستبدين، لكن الغريب أنه يتذكر بشجن وحنين وقت أن كان الانتحار خيارًا متاحًا. بل إنه، ربما في إشارة إلى كليوبترا، خيار نبيل. لكن مع الإقرار في الوقت نفسه بأن الشيء الوحيد الذي يمكنك أن تفعله مع الطغاة هو خداعهم: «كنت أُرَجّي بعض السلوى/ لأفلتَ من غضب الباغي/ ولأحبط مسعى المُتَكَبِّر». وتتكرر الفكرة، فالإفلات من غضب الباغي يعني خداعه، وكذلك يعني إحباط مسعاه المتكبر. فالشخص قد يبدو مالك كل النفوذ

(1) ما ورد وما سيلي من ترجمة لأبيات من مسرحية الملك لير هو من ترجمة شيخ المترجمين أ. د محمد عناني (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996). (المترجمة).

والسلطة، وكأنه سحر، لكنه ليس كذلك. فهذه القوة والنفوذ محض خواء (كقوة لير). وهذه مفارقة واضحة، أنك يمكن أن تخدع الموت المستبد بأن تقتل نفسك. فالخسارة هي مكسبك. أو عن طريق تحديد العدو. تمكن غلوستر من منع الموت بالموت. فبأي معنى خاب أمل الطاغية؟

الطاغية شخص يريد منا شيئًا لا نريد إعطاءه له. وبهذا المعنى يمكن وصف الموت بأنه طاغية. وبالتالي لنا أن نقول، مبدئيًا، إن الطاغية ربما يكون شخصًا نريد أن نحبطه، أو حق يجب أن نحبطه. فكما تبيّن كورديليا، قد تتوقف حيواتنا (وبالطبع أفضل حيوات الآخرين)، على قدرتنا على فعل ذلك. ومع إدراك طبيعة الطاغية، وما يتطلع إليه من امتلاك القدرة على كل شيء، سيقتضي فعل ذلك شيئًا من سعة الحيلة، والابتكار، والخداع. أو بالأحرى، شيئًا يبدو مخادعًا فقط للشخص المرفوض. تتكلم كورديليا بصراحة، لكنها بالنسبة للير تتكلم بكِبر، ومن منظور الطاغية، يكون عدم إعطاء المرء ما يريد خداعًا بالتأكيد. وهو خداع أيضًا لأن لير يفترض، صوابًا أو خطأ، أن بوسع كورديليا إعطاءه ما يريد. والطاغية شخص يعتقد أن ما يطلبه متاحٌ، ويمكن إعطاؤه (واستحقاق شيء يعني، تحديدًا، ألا تشكك في حقيقة ما يستحقه المرء). من هنا، ينشأ موقف مألوف: كورديليا لا تخدع لير، لكن لير يشعر بأنها خدعته. لا تعطي كورديليا لير ما يريده، لكنها لا تخدعه (فمن وجهة نظرها أنها كانت ستحتال عليه لو امتثلت لما يريد، كما تفعل شقيقتاها). وبتعبير كودري هي «تتجنب» دعوته، أو طلبه، يشعر لير أنها تحتال عليه. فما معنى أن تخذل شخصًا ما؟ أن تتجاهل أو تتجنب ما يريد، لكنك لا تخدعه بالضرورة. وما معنى أن تكون محبطًا أو مخذولًا؟ أن تشعر بأنك خُدعت، إذ يُفترض أن الشخص لديه ما تريده منه أيًا كان (فهو يملكه) وهذا الافتراض يصدق أحيانًا وأحيانًا لا، وما قد يبعث أملًا أكبر افتراض أنه يمنع عنك شيئًا كان يمكنه إعطاؤه لك، لكن إن ثبت عكس ذلك، يكون أملُك محلَ شك (فالإحباط شعور تفاؤلي بمعنى أنك ترى أن المطلوب متاح، لذا يمكننا الحديث عن الإحباط باعتباره شكلًا من أشكال الإيمان). فعندما تشعر بالإحباط، مثل الملك لير، فأنت من يعرف ما تريد. أما إن لم تكن تشعر به، فلن تكون طاغية ولن تشعر بالغضب.

فإن كنت أنت من سببت الإحباط، مثل كورديليا. أي في هذا المثال الشخص الذي يرفض الامتثال لما طُلب منه، طلب الحب المفرط، فأنت

تملك نوعًا مختلفًا من السلطة، إذ تتحكم فيما تستطيع أن تعطيه في الواقع (حبي يا مولاي/ حب فتاة لأبيها، لا يكثُرُ عنه ولا ينقُص (الفصل الأول. المشهد الأول). أو ربما، بالأحرى، تتحكم فيما تريد أن تعطيه. فإن إعطاء كورديليا لير ذلك الذي أعطاه إياه غونريل وريغان، مثلًا، يمكن أن يحولها إلى شيء لا تريده، يمكن أن يكون سببًا في خلق عالم لا تطيق العيش فيه. وبهذه الصيغة، بالطبع، يبدو المحبِط، في مأزق أشد تعقيدًا، أكثر إثارة للاهتمام من الناحية الأخلاقية من المحبَط. فالملك لير رجل مُسن أصيب بنوبة غضب وكورديليا، التي لن تمتثل لأمر والدها: "قولي قولًا أحسن/ كيلا يتضاءل حظُك من تلك القسمة!" (الفصل الأول. المشهد الأول). تفقد عائلتها بسبب قولة حق.

مع ذلك، هناك تماثل بين لير وكورديليا، فكلٌّ منهما يعرف ما يريده بالضبط، منذ بداية المسرحية. وأعتقد أننا لن نحل هذه المشكلة بمجرد أن نقول، بطريقة أو بأخرى، إن ما تريده كورديليا أفضل مما يريده لير. وليس أسوأ بالتأكيد، ولكنه ليس أقل جموحًا (إذ يكتب جون بيريمان John Berryman في كتابه Berryman's Shakespeare عن «مطابقة رائعة في مغالاة طفيفة عند كورديليا. مغالاة في ازدراء إجابات شقيقتها شديدة المبالغة عن مشاعرها بوصفها ابنة. في مقابل تسرع واضح في غضب لير الشديد عليها»). ويمكن القول، إن لير، حتى على أساس مبدأ «لا يعرفه إلا من هو مثله»، لم يكن مخطئًا تمامًا في الإيحاء بأن ثمة شيئًا استبداديًا -وإن لم يصحبه غضب- في موقف كورديليا. ولا شيء، في المشهد الافتتاحي، يمكن أن يغير رأي أيٍّ منهما. يقول ستانلي كافيل Stanley Cavell في مقاله الرائع عن مسرحية الملك لير «اجتناب الحب» 'The Avoidance of Love' إن «سبب المأساة هو أننا نفضل قتل العالم على أن نسمح له بأن يعرّضنا للتغيير» (إنكار المعرفة). إننا قد نفضل أن ندمر كل شيء على أن ندع الآخرين يغيروننا، ولدينا ذاكرة قوية تحمل كيف تغيرنا في بداية حياتنا على يد أناس بعينهم، أناس كان بوسعهم تحويل نقمتنا إلى نعمة، وكأنه سحر، وهو ما لم نستطع أن نفعله لأنفسنا (فكل ما استطعنا فعله هو إشارة استغاثة وتمنّي أن يفهم أحدهم). وفي المشهد الأول في الفصل الأول، كان لير، وليست كورديليا، هو من يفضل أن يقتل العالم على أن يعرض نفسه للتغيير. ويشير كافيل إلى أننا نبحث دائمًا عن بدائل للتغيير، أو بدائل، حسب صياغته، لا تعرضنا للتغيير. إن مشهد الإحباط، الذي يعود بنا كثيرًا إلى الوراء. هو مشهد تحول. وبتوقف كل شيء

على ما يمكن أن نفعله بدلًا من التغيير.

الإحباط إذن، بصورة أو بأخرى، هو أن تتجاهل شيئًا طُلب منك، أو تتجنبه، أو تعتبره كأن لم يكن، وعندما تخدع مَن طَلبه منك، سواءً كنت تملك ما يطلبه ولن تعطيه إياه، أم تستطيع أن توهمه بأنك تملك ما يريد لكنك ترفض إعطاءه إياه وحسب. أما أن تشعر بالإحباط فذلك يعني أن يجنّ جنونُ المرء بسبب رفض طلب له أو تجاهله أو إثاره غيظه بالإغراء ثم المنع. في هذه الصورة، يبدو الأمر وكأن عقدًا قد انتُهك، وكأن الشخص لديه دائمًا ما يطلبه الآخر والمسألة فقط هي كيف يحصل عليه (بالطبع، يمكن أن يكون هذا الشخص هو الله أو الدولة). وفي النسخة المتفائلة من هذه القصة، يكون السؤال الوحيد سؤالًا براغماتيًا: أود أن أذهب من (أ) إلى (ب)، وما عليّ إلا أن أعرف كيف أصل إلى هناك، وكيف أحصل على الوسيلة التي أصل بها. أود أن تفصح ابنتي الأثيرة عن حبها لي، لذا أطلب منها أن تتكلم. ويُفترض بالطبع، أن يكون الموضوع محددًا سلفًا، وألا يكون شخصًا مغيبًا، بل شخصًا يعرف ما يفعل، لأنه يعرف ما يريد وما يحتاج، ومن ثمّ ليس عليه سوى أن يعمل على الوصول إلى ما يرضيه، وأن يعرف، كما تبين قصة لير، كيف يتحمل، إن احتاج الأمر، عدم الحصول على ما يفترض أنه يريده (فالإحباط هو ما يجعلنا نتّسم بالابتكار وسعة الحيلة، في أحسن أحوالنا وأسوئها). والواضح أن الحاجة إلى الحب، والحاجة إلى التصريح بمشاعر الحب، هي حالة خاصة. مثل ما يمكن أن يُطلب بين الآباء والأبناء، الذين يضطرون باستمرار إلى عمل كل ما يمكنهم فيما بينهم. لذا، فإن قضية الاستحقاق بين الآباء والأبناء أو بين الأحبة والأصدقاء، لا يمكن أن تكون بسيطة، فمن يستحق يعرف دائمًا أكثر من اللازم.

حين نعرف ما نريد، أو عندما لا نعرف ما نريد (أي عندما لا نعي حاجتنا، فنتوتر لغياب دليل يوجّهنا إليها)، أو عندما يدفعنا الخوف الشديد مما نريد إلى إسقاطه على شيء نعرفه في حالة يقين عدواني، فإننا نتجاوز حد ما ينبغي أن نعرفه (إذا قلنا إن لير في بداية المسرحية كان في حالة فزع من عدم معرفة ما يريد في هذه المرحلة من العمر، أو أنه يختبر ما تستلزمه المَلَكية، فيمكن أن نرى رد فعله على إجابة كورديليا من منظور مختلف). ومعرفة المرء ما يريده هي طريقةٌ تجعله لا يعرض نفسه للتغيير (أو أن يغيّر أكثر من اللازم بيديه كيفما شاء)، وعلى المنوال نفسه، إذا تبنينا فكرة

كافيل، أن تجعله ينزع إلى الدموية. لذا قد يغرينا قول إننا يمكننا خداع أنفسنا إلى أقصى حد في حالات الإحباط، وكأن الإحباط كان صيغةً لا تُطاق من الشك في الذات، حالة لا يمكننا أن نتغاضى فيها عن عدم معرفة ما نريد، وعن عدم معرفتنا إن كان موجودًا أم لا، وعن عدم الحصول عليه، لدرجة أننا نختلق يقينيات لملء الفراغ (نملأ الفراغات بحالات من الاقتناع). والإحباط نفسه مشهد إغراء، لابد أن يخترع المرء فيه شيئًا يغريه. فإذا كان إشباع الحاجة هو حل الإحباط، كان اليقين حل الشك. وبالطبع، قد يكون أمرًا مضلِلًا أن نظن أن الإحباط سؤالٌ، أو أنه سؤالٌ بلا إجابة، أو له إجابات تقريبية وحسب، مثل سؤال لير: «والآن بناتي!.../ خبرنني إذن.. من التي يفوق حبُّها لنا غرام أختيها بنا؟ (الفصل الأول - المشهد الأول)، الذي يذكرنا بأن المسألة كلها فيما نقول، وأن الكلام هو أقصى ما يمكن أن نحصل عليه. وبعبارة أخرى، تدعونا المسرحية إلى أن نتساءل عما نفعل بإحباطنا، وعما يفعله إحباطنا بنا، ولأن أحد الحقائق الواضحة عن خبرة الإحباط، أنها تثير مسألة فاعلية المرء، أو ما إذا كان الإحباط، حرفيًا، شيئًا يمكن أن نفعل شيئًا حياله، أم أننا يمكن أن نتجنب تمامًا أن نفعل شيئًا حياله. أو أن ما نظن أنه فاعليتنا.. أو إرادتنا أو قدرتنا على الاختيار. هو شيء خلقته أو استدعته خبرةُ الإحباط المبدئية هذه (فكرة أن الذات تشفي نفسها من أول حالة عجز نمر بها أمام حاجتنا، مثل فعل شجاع في عاصفة). ويكتب المحلل النفسي البريطاني ويلفريد بايون Wilfred Bion في كتابه إعادة النظر Second Thoughts، كما سنرى، أن كل شيء «يتوقف على قرار تجنب الإحباط أو تعديله».

* * *

الإحباط، أيًا كانت سماته الأخرى، مشهدُ إغراء، شيء يغرينا بالتخلص منه، شيء نتوق إلى إيجاد حلول خاطئة له، شيء يغرينا بخداع الذات بصورة أشد تطرفًا. ومن ثمّ، هناك أطروحتان أودُّ أن أضعهما في الاعتبار: أولهما، أن المحبِط دائمًا، وأيًا كان ما يفعله غير ذلك، يرغب دائمًا في تغيير من يحبطه (قد يدفعه إلى الجنون، أو إلى الرحيل، أو قد يؤدي به إلى مواجهة الحقائق، لكن التغيير هو الهدف، فالإحباط الخبيث والإحباط الحميد كلاهما تحويلي). والثانية، وهي تتبع هذه، إنه لأمر في غاية الصعوبة أن يشعر المرء بالإحباط، وأن يحدِّد، ولو تقريبيًا، سبب إحباطه.

وأهمية ذلك -بالطبع- واضحة ومنطقية. فلولا الإحباط ما كان

الإشباع. فالإحباط غير المُـدرَك، غير الممثَّل، لا يمكن إشباعه أو حتى الاعتراف به، والإدمان دائمًا هو إدمان الإحباط (فالإدمان هو إحباط لم يتخذ شكلًا، إحباط من السهل تمامًا التصدي له). إذن ما العلاقة، أو الصلة، أو الرابطة، أو القرابة بين الإحباط والإشباع؟ وكيف نوفق أو نربط بينهما؟ على سبيل المثال، ربما يكون هناك شيء في الإحباط يجعله يقاوم التمثيل، وكأن إحباطاتنا هي آخر ما نرغب أن نعرف بوجوده على وجه الأرض. وربما نفضل مشاعر الإحباط الزائفة على مشاعر الرضا الحقيقية، أو نتجنب الصلة بين الإحباط والإشباع أو نرفضها. بعبارة أبسط، الإحباط شيء لا يمكننا أن نتجاهله، حتى وإن كان التجاهل أحد محاولاتنا لحله (فإننا نتظاهر ونتباهى في مواجهة إحباطاتنا). إذ يبدو أن حقيقة وجود مشاعر إحباط، تعني ضمنًا، بالطبع، وجود مشاعر رضا، حقيقية أو غير حقيقية. وهذا يعني أن في الإحباط، في الواقع، شيئًا مطمئنًا، فهو يوحي بأمر في المستقبل.

لكن، ربما كان من المنطقي أن نرى أننا إن أسأنا فهم فكرة الإحباط برمتها. أو كان من الصعب فهم ما نشعر به من إحباط. فإننا ربما أسأنا فهم طبيعة الإشباع: عرفنا معناه لكننا لم نجرّبه. وعند الشعور بالإحباط يختلط علينا الأمر، أو أن ما نفعله حيال الإحباط بسبب هذا الخلط (وكأن كل الإيضاحات، في حالة الإحباط، تتوفر للجميع إلا نحن). مع ذلك، هناك واقع حتمي، خبرة واحدة في أصل تطورنا، شيء في بنية العلاقات الإنسانية، منذ فجر نشأتها، والأمر باختصار هو: إن كان يمكن لشخص إرضاؤك، فهو يمكنه إحباطك. فمن يمنحك الرضا هو فقط من يمكنه أن يحبطك. ويمكن قول إننا جميعًا مررنا بهذا، وما زلنا نمر به. فالشخص المهم عندك هو من يمكنه إحباطك. ولأن لير كان يحب كورديليا حبًّا شديدًا، وكانت حسبما يقول بشكل مؤثر جدًّا، «أَحبُّ بناتي» (الفصل الأول. المشهد الأول) فهي أشدُّ مَن أحزنه، وأدرَك تمامًا، مع نهاية المسرحية، أنها خسارته الكبرى (تقول باربارا إيفريت Barbara Everett عن لير في كتابها هاملت الصغير Young Hamlet: «لم يحدث له شيء في الواقع سوى أنه أدرك أن كورديليا موجودة بالفعل»). إن الإشباع الذي يؤدي إلى الإحباط هو ما يربطنا بتعريف كودري السابق المفيد. فإن استطاعت الأم، في البداية، أن تُشعر ابنها بأنه حيّ بإشباع حاجاته، يمكنها، بالطريقة نفسها، أن تُشعره بالخواء عند غيابها، وإن كانت الأم قادرة على أن تجعل طفلها يشعر بالسعادة، فلا بدّ أنها تخدعه بالتأكيد إذا أخفقت في فعل ذلك.

فلا بد أن ترفض، ولا بد أن تمنع. فمن منهما الطاغية، الأم التي تمنع أم الطفل المحبَط؟ ما شروط الطغيان المسبقة؟ وكيف صار البؤس متوارثًا بهذا الشكل؟ هل تحبَط الإرادة التي تتسم بالكبرياء، أم أن الكبرياء نتاج الإحباط، الكبرياء بوصفه حالة ذهنية، ووسيلة لتنظيم العقل كعلاج ذاتي لأنواع معينة من الإحباط؟ إن ما نحتاج أن ننتبه إليه هو هذا الخداع الأول والشعور بالخواء، بالإضافة إلى غضب الطاغية وإحباط الإرادة التي تتسم بالكبرياء ذهنيًا بوصفها صورة واحدة لما يمكن أن يكون معرضًا للخطر.

ليس بوسعنا في المشهد الأول في الملك لير إلا أن نتساءل: ماذا يعني طلب الحب. يطلب لير من كورديليا أن تعبّر عن حبها له ولمن خطبها في الوقت نفسه، في صفقة من نوعٍ ما. فإن قالت الكلام المطلوب؛ ستأخذ مهرًا (دوطة)[1] أكبر من أختيها المتثلثين تمامًا. «ماذا في جُعبتكِ من الألفاظ القادرة على أن تكسبَ/ ثُلثًا أغنى من ثلثيْ أُختَيكِ؟ قولي... قولي!» تتضمن «لا شيء» الشهيرة التي كررتها كورديليا غياب الإرادة وغياب القدرة، لم يكن هناك شيء تريد قوله لتنال ثُلثًا أغنى. الذي لم يعد ثلثًا. ولم يكن لديها ما تقوله ردًا على هذا الطلب.

في حالة الطلب المبالغ فيه هذه، المبالغ فيه من منظور كورديليا. يفترض لير أنه يعرف ما تريد، دوطة أكبر من أختيها وكل ما يستلزمه ذلك، ويفترض أنه يعرف ما يريد، امتثالها التام. جعل تكرارها قولَ «لا شيء» طلبتهُ بلا معنى، فعجّل بغضبه وطردِها، بدلًا من أن، لنقل، يضع في الاعتبار حاجاتهما الخاصة، التي يمكن أن تكون معرضة لاحتمال التغيير، حسب تعبير كافيل. توحي صورة لير بأن لدى كورديليا مَعينًا من الكلام المرغوب كان يمكن أن ينهل منه، وبالتالي ترضيه وترضي نفسها. يقول فرويد عن لير في مقاله 'The Theme of the Three Caskets' (1916) «مغزى الصناديق الثلاثة»: «لا يرغب الرجل الهالك في التخلي عن حبه للنساء، ويصر على سماع كم هو محبوب». ولا يتضح إن كان لير يفكر جديًا في التخلي عن حب النساء؛ بل يصيغ، مثلًا، شيئًا عن الدور الرمزي للملك والأب، رغم أن الواضح أن فرويد كان يريد أن يقرأها بهذه الطريقة، إذ كان يشغله ما يفعله الأفراد العصريون في حب النساء ومعه. وهناك فرق بين التخلي عن حب النساء والإصرار على سماع كم هو محبوب. ويلمّح فرويد في شرحه إلى أن لير إذ أوشك على انتهاء العمر، ما جعله يتخلى قسرًا عن

(1) المهر ما يدفعه الرجل مقابل الزواج من المرأة في المجتمعات الإسلامية، أما في المجتمعات المسيحية والغربية عمومًا فالمرأة هي من تدفع ذلك المهر للرجل، ويسمى دوطة تعريبًا لكلمة dowry. (المترجمة).

حب النساء، يصر على سماع كلام عن الحب؛ فلير لا يمكنه أن يعيش بدون حب النساء، ولا يمكنه أن يعيش بطريقة يطلب بها الحب منهن. إن طلب الحب هو دائمًا شكٌّ في الحب، وكل الشكوك تبدأ بشك في الحب.

إن كل قصص الحب قصصُ إحباط، مثل قصص الوالدين والأبناء، وهي أيضًا قصص حب، في رأي فرويد، قصص الحب التشكيلية. إن الوقوع في الحب يذكرك بإحباط لم تكن تعرف أنك شعرتَ به (أحد إحباطات المرء التشكيلية، ومحاولات العلاج الذاتي منها) كنت ترغب في شخص، شعرت أنك محروم من شيء ما، ثم يبدو أنه موجود. وما تجدد في تلك الخبرة هو تكثيف الإحباط، وتكثيف الإشباع. والغريب، كأنك كنت تنتظر شخصًا ما لكنك لم تكن تعرفه حتى وصل. وسواء كنت واعيًا أم لا بوجود نقص ما في حياتك، ستشعر بذلك عندما تقابل الشخص الذي تريده. وما سيضيفه التحليل النفسي لهذه القصة الغرامية هو أن الشخص الذي تقع في غرامه هو فتاة (أو فتى) أحلامك؛ التي حلمت بها قبل أن تلقاها، ليس من فراغ. فلا شيء يأتي من فراغ. لكن بناءً على خبرة سابقة، سواءً خبرة حقيقية أم تمنيتها. وأنت تعرفها بهذا اليقين، لأنك بالفعل، بصورة ما، تعرفها، ولأنك كنت تتوقعها حرفيًا، فتشعر كأنك كنت تعرفها طوال عمرك، ولكن في الوقت نفسه، هي غريبة عنك تمامًا. إنها كائن غريب مألوف. لكن ثمة شيءٌ واحدٌ شديد الوضوح في هذه القصة الأساسية، وهو أنك مهما كنت تريد وترغب وتتمنى مقابلة الشخص الذي تحلم به، لن تبدأ الشعور بافتقاده إلا عندما تقابله. إذ يبدو أن الشعور بغياب الشيء يقتضي حضوره أولًا (أو أن حضوره يجعل غيابه محسوسًا). وربما يسبق وصوله نوع من الاشتياق، لكن لابد أن تلتقيه كي تشعر تمامًا بمدى إحباطك في غيابه.

وربما تقول، قبل أن تلتقي بفتاة (أو فتى) أحلامك- أو بالطبع أي شغف في حياتك. إنك شعرت بنوع من انتشار شعور إحباط يصعب تحديد مصدره، وكان ما فعلته عند العثور على هدفك الرائع، هو تحديد مصدر إحباطك. والوقوع في الحب، بعدما تجد شغفك، هو محاولات لتحديد، أو تصور أو استحضار ما يشعرك دون أن تعي بالإحباط منه وبسببه. وبهذا المعنى، نحاول دائمًا العثور على ما نفتقده أو نحتاجه، أو حسب تعبير لاكان، ما نفتقر إليه، أو الإحساس به. فالمصادر التي نبحث عنها هي مصادر إحباطنا. وقد يكون المنطقي، المنطقي فقط، أن نعتقد، من الناحية الذرائعية، البراغماتية، العقلية، أن القصد من معرفة ما نفتقده هو

استرداده، وأن المرحلة الأولى على الأقل من تعويض الحرمان هي اكتشاف ما نحن محرومون منه بالضبط. أي أننا نحتاج إلى معرفة ما نفتقده، أو الإحساس به، لكي نسترده. يقول فرويد في مقولة شهيرة عن الحياة الجنسية: إن العثور على شيء ما يعني أن تجده مرة أخرى. ولكن فرويد أيضًا يشكك في حقيقة تلك الأشياء المفقودة التي يُعثر عليها. وهو سبيل اتخذه بعض علماء التحليل النفسي بعده. فهو يلمّح. بل ويصرّح، إلى أننا ربما لم يكن لدينا هذا الشيء قط، وبالتالي لا يمكننا استرداده. وأن الشيء، أو الشخص الذي نبحث عنه، ولا يمكننا استرداده مطلقًا لأنه لم يكن موجودًا في الأساس، كان محض أمنية. بعبارة أخرى، إننا لا نتعافى مطلقًا من حلنا الوهمي الأول للشعور بالإحباط. أي اختراع شيء مثالي نرغب فيه، ولا نشعر في وجوده أبدًا بالإحباط الذي نخشاه. ويصبح الشخص المثالي في تصورنا ملاذًا من مشاعر حقيقية متبادلة مع أناس حقيقيين.

بعد فرويد، كان علماء التحليل النفسي يميلون إلى القول بأننا إما لدينا شيء -سمِّه الأمومة الكافية، الملذات المقابلة في عقدة أوديب، التنافس على الاستئثار بحب الوالدين- ويمكننا استرداد جزء من هذا الشيء، وتلك هي حياتنا بالتأكيد، مشروع للاسترداد والتعويض، أو أن علينا أن نسخر من حاجتنا الدائمة لاسترداد شيء ما لم يكن لدينا قط، بل وغير موجود على أي حال (يقول لاكان في الصيغة المتطرفة، إن الحب هو أن تمنح شيئًا لا تملكه لشخص غير موجود). وفي رأيي أن ما علينا أن نهتم به في هذه التفسيرات ليس ما قالوه عن الحب؛ وإنما ما قالوه عن الإحباط، توأم الحب الأشد غموضًا، وشريكه السري. وربما كان ما تطرحه قصص التحليل النفسي هذه، في أبسط صورها، أن هناك (على الأقل) أربعة أنواع من الإحباط: إحباط بسبب حرمان المرء من شيء لم يوجد قط، إحباط بسبب حرمان المرء من شيء لم يملكه قط (سواء كان هذا الشيء موجودًا أم لا)، إحباط بسبب حرمان المرء من شيء كان يملكه، وأخيرًا، إحباط بسبب فقدان المرء شيئًا كان يملكه، ويعجز عن استرداده. والواضح أن هذه الصور من الإحباط تزهر في السياج الشجري نفسه، ولا يمكن فصلها عن بعضها. لكن عند تصنيفها، ووضعها بهذه الطريقة الواضحة، وبهذا الشكل التخطيطي، سرعان ما يتضح أمر بذاته، وهو أن هذه الأنواع تجارب مختلفة لها تبعات مختلفة. وهي تجلب معها احتمالات مختلفة، ويوحي كل منها بمستقبل مختلف، وتستدعي دفاعات مختلفة، ويتولد عنها أنواع مختلفة من الانزعاج. كذلك يمكن أن تنطبق على الجماعات

والمجتمعات كما تنطبق على الأفراد. وكلها بالتأكيد محل اختلاف. ويمكن القول إن لير كان يعانيها جميعًا.

لعل من المفيد، فيما يتعلق بالمسرحية، أو التراجيديات بصفة عامة، أن نصنف أنواع الإحباط إلى تلك التي تتحول إلى انتقام. «قتل العالم» كما يقول كافيل. وتلك التي لا تتحول إلى انتقام. كان لير انتقامي، رغم أن هذا ليس كل ما يتصف به. أما كورديليا فليست كذلك، فهي تقدم، حسبما يقول ميشيل لونغ Michael Long في كتابه المشهد غير الطبيعي The Unnatural Scene «خطاب مقاومة يشبه خطاب ديدمونة، ويثير انتقادات بغيضة في [لير]». هناك إحباط يتحول إلى انتقام، حيث يبدو الانتقام حلًّا بصورة ما، وإحباط يتحول إلى نوع مختلف من التفسير. وهذه هي القصة التي يريد فرويد أن يحكيها، وهي أن مصير المرء يرتبط بما يمكن أن يسفر عنه إحباطه. يكرر فرويد في مقاله «صيغ مبدأي التوظيف النفسي» 'Formulations on the Two Principles of Psychic Functioning' (1911) ويشرح بدقة كيف أن «حالة الاتزان النفسي اضطربت أصلًا بسبب المطالب الملحّة للحاجات الداخلية». إنها صورة يفترض فيها أن النفس في حالة اتزان، حالة توازن نسبي، حتى تضطرب بسبب الرغبة، وهي صورة إن لم تكن من صور الانتهاك -يطلق عليه المحلل النفسي الفرنسي لابلانش Laplanche التعبير الشهير «هجوم الدوافع على الأنا»- فهي صورة للمخلوق المضطرب بسبب الحاجة. وما يطلق عليه فرويد «المطالب الملحّة للحاجات الداخلية» تعني ما يستدعيه شعور ملموس بالإحباط، وبالحاجة إلى شيء ما: يواصل فرويد كلامه مشيرًا إلى كلٍّ من إثارة الرغبة، وربما، خبرات الاحتياج الأولى للرضيع، فيقول في هذه المرحلة:

كل ما يجري التفكير فيه (أو تمنيه) هو مجرد هلاوس، لأنها تظل تحدث كل ليلة في أفكار أحلامنا. وما من سبب لذلك إلا عدم تحقق الإشباع المتوقع، وخيبة الأمل، إن جاز التعبير، أي بالتخلي عن هذه المحاولة لتحقيق الرضا أو الإشباع بالهلوسة. فبدلًا من ذلك، كان على الجهاز النفسي أن يحسم الأمر ويُكوِّن فكرةً عن الظروف الحقيقية في العالم الخارجي، ويسعى لتغييرها بالفعل. وبهذا، يظهر مبدأ جديد للنشاط النفسي، فالآن فلم تعد الأفكار تتشكل من الأمور السارة، بل من الأمور الحقيقية، وإن لم تكن سارة. وقد ثبت أن نشأة مبدأ الواقعية خطوة مهمة.

يصف فرويد عملية بسيطة: إنك تشعر بالجوع، فتتخيل وجبة لذيذة، لكن هذا التخيل لا يشبع جوعك، ولا يغذيك، ولا يشعرك بالامتلاء، فتبدأ في التفكير في طريقة ما يمكنك بها الحصول على وجبة كتلك التي تخيلتها. فتبدأ في الهلوسة، أي التهيؤات، فينتهي بك الأمر إلى محاولة الحصول على الوجبة التي تتمناها في عالم الواقع، والتي لن تكون، على أفضل تقدير، سوى وجبة أدنى مما تمنيتها، لكنها تتميز بأنها يمكن أن تؤكل بالفعل. هذا هو إخفاق الإشباع المتوقع، فهو لا يصل بمجرد تخيله، وهذا أمر بالغ الأهمية، إنها خيبة الأمل التي تعود بالفرد الذي يرغب في شيء ما إلى أرض الواقع. فقد كان ملاذه الأول، الذي واجه إحباطه، هو محاولة إرضاء نفسه، في الخيال، بصورة مثالية لا تسبب الإحباط، وعند فشل ذلك، يصبح الواقع هو ملاذه الوحيد. فإن إخفاق إشباع الرغبة في البداية يؤدي إلى احتمال إشباع أكثر واقعية. وبمجرد أن يخفق الإشباع المتخيل، يكون على الفرد، حسبما يقول فرويد «تكوين فكرة عن الظروف الحقيقية في العالم الخارجي، والسعي لتغييرها بالفعل».

الاختلاف شاسع بين حلم اليقظة الجنسية الرومانسي، وبين الاجتماع الفعلي بشخص، فاجتماعهما معناه قدر أكبر من الجهد، ولا يكون مطلقًا كما يرجوه المرء. وبالتالي هناك ثلاثة إحباطات متعاقبة: إحباط الحاجة، وإحباط فشل الإشباع المتخيل، وإحباط اختلاف الإشباع في عالم الواقع عن الإشباع المنشود، الإشباع المتخيل. ثلاثة إحباطات، ثلاثة اضطرابات، وخيبتا أمل. وهذا ما سُمّي في سياق مختلف: صدمة تراكمية، صدمة تراكمية للرغبة. وهذا عندما تتحقق.

وما يحدث عندما لا تتحقق هو ما أنشأ نظرية التفكير عند ويلفريد بايون، لأن التفكير، في رأيه، هو الطريقة الوحيدة، إن جاز التعبير، المثمرة التي تنجح مع خبرة الإحباط الحتمية. وهو يقول في كتابه إعادة النظر:

النموذج الذي أقترحه هو نموذج الرضيع الذي تقترن توقعاته للثدي بإدراك عدم وجود ثدي ليشبع جوعه [فالرضيع جائع ولا يوجد طعام]. فهو يخبر الاقتران هنا بوصفه عدم وجود ثدي، أو «غياب» الثدي في الداخل. وتتوقف الخطوة التالية على قدرة هذا الرضيع على الشعور بالإحباط: وتعتمد تحديدًا على ما إذا كان القرار هو التهرب من الإحباط أم تعديله. فإن كانت القدرة على تحمل الإحباط كافية، تصبح فكرة «لا ثدي بالداخل» فكرًا، وينشأ جهاز لتوليده. وتلك هي بداية الحالة، التي وصفها

فرويد في مقاله «صيغ مبدأي التوظيف النفسي»، التي تتزامن فيها سيطرة مبدأ الواقع مع نشأة القدرة على التفكير، وبالتالي رأب صدع الإحباط بين لحظة الشعور بالحاجة، ولحظة اتخاذ الإجراء المناسب لإشباع الحاجة والتي تصل إلى ذروتها بإشباعها. وهكذا، تُمكّن القدرة على تحمل الإحباط النفسي من اتخاذ التفكير وسيلةً تجعل الإحباط نفسه الذي تم تحمله أشد قابلية للتحمل.

فالتفكير هو ما يجعل الإحباط يطاق، والإحباط يجعل التفكير ممكنًا. والتفكير يعدل الإحباط، بدلًا من التهرب منه، بوصفه وسيلة يمكننا بها الخروج من حالة الشعور بالإحباط إلى تحديد ما يجب عمله حيالها، وتنفيذه، وهذا ما يسميه فرويد «محاولة العمل بالتفكير». وهو ما يمكن أن نطلق عليه التخيل. الذي يؤدي إلى فعل حقيقي في الواقع. يقول بايون إن القدرة على التفكير سوف «ترأب صدع الإحباط بين لحظة الشعور بالحاجة، ولحظة اتخاذ الإجراء المناسب لإشباع الحاجة والتي تصل إلى ذروتها بإشباعها». والقدرة على التفكير تعني أيضًا القدرة على إجراء حوار، وتعتمد عليها. وينبغي أن نلاحظ أن التفكير هو صلة، جسر، لرأب الصدع بين الحاجة والتصرف الفعلي حيالها، وليس غايةً في ذاته، كما يحدث عندما يصبح ملاذًا في حلم اليقظة. كما ينبغي أن نلاحظ أيضًا أن الاختيار، بتعبير بايون، يكون بين التهرب من الإحباط وتعديله. فإن كان التفكير هو طريقة تعديله، فإن مهاجمة قدرة المرء على التفكير ربما يكون تهربًا، فالفشل في التخيل يمكن أن يكون عدم رغبة في تحمل الإحباط. ويهتم بايون إلى حد بعيد بالطرق التي تهاجم بها أجزاء من العقل أجزاءً أخرى، فتفسد مشاعر الإشباع التي نسعى إليها عن طريق منعنا من اكتشاف كنهها. لكن الذي على المحك في هذه المشكلات والحلول هي الصلة بالواقع. وتنبع أهمية الواقع من أنه الشيء الوحيد الذي يمكن أن يرضينا. إننا نميل، في الأصل، إلى أن نكون مخلوقات ترضى ذاتيًا، وإلى أن نعيش في عالم خيالي، وإلى أن نعيش داخل عقولنا، لكن الإشباعات الوحيدة المتاحة هي إشباعات الواقع، وهي محبطة في حد ذاتها، لا لشيء إلا أنها تختلف عن إشباعاتنا المنشودة، ولا تتطابق تمامًا معها (فإن أشد المتع إشباعًا هي التي تحدث بشكل مفاجئ، تلك التي لا يمكن تخطيطها). إننا بهذه الصورة نعتمد على الآخرين في إشباعنا. لكن السعي للإشباع يبدأ بالإحباط وينتهي به، فالإحباط هو ما يدفع إليه، مع تولّد الحاجة، وينتهي بإحباط عدم الحصول على ما يريده المرء تمامًا. فكيف لا نكون إلا في حالة غضب دائم؟

ربما نكون في حالة غضب دائم، ننتقم من أنفسنا لأننا لسنا مكتفين بأنفسنا، وننتقم من الآخرين لأنهم لا يعطوننا ما نريده بالضبط. ولكن الكارثي، بالنسبة لبايون، هو التهرب من الإحباط. وهو يستطرد قائلًا إن التهرب من الإحباط «يحمل ضمنًا افتراض العلم بكل شيء بوصفه بديلًا عن التعلم بالتجربة بمساعدة الفكر والتفكير». فإن كان لا يمكنك تحمل الإحباط، ولا تستطيع تحمل الاعتماد على الآخرين وتدخُّلهم الذي يستلزمه ذلك الإشباع، فعليك أن تشارك بنفسك في حالة الذي نال كل شيء وعرف كل شيء بالفعل (التي تتخذ صيغة لاهوتية في أسئلة مثل: هل يحتاج الرب خلقه؟ وإن كان، كيف يمكن أن يكون إلهًا إن كان يحتاج إلى أي شيء؟). إن العلاج الذاتي للإحباط هو العلم بكل شيء، فوهم العلم بكل شيء (لابد أن كائنًا في مكان ما مستثنى من الشعور بالإحباط، وهو الرب؛ فنحن نحتاج إلى أن تكون لدينا القدرة على تخيل شخصٍ ما ليس مضطرًا إلى الشعور بالإحباط). والتعلم من الخبرة يعني إيجاد وسائل تجعلك محتاجًا إلى التكيف مع الحياة في هذا العالم. ويرى بايون أننا نفعل ذلك بالتفكير في حاجاتنا طوال الوقت، اكتشاف العالم من حولنا، وتجربته. إن إيجاد مكان لك في العالم يعني إيجاد أو خلق مكان تتحقق فيه حاجاتك.

* * *

بالنسبة لفرويد وبايون، يستغرق الإشباع تفكيرًا، وعلينا أن نهضم إحباطنا قبل أن نتمكن من هضم طعامنا. والقصص التي يحكيانها لنا هي قصص الكفاح للوصول إلى الإشباع، لأنه لا يتحقق لنا تلقائيًّا. والمؤكد أننا حتى لو كنا نتمتع بحظ وافر جعل لنا أمهات صالحات وآباء صالحين، ساعدونا على احتواء إحباطاتنا، وأعانونا على التفكير، لاندفعنا في قصة النمو هذه إلى عالم أوديبي من الرغبات المحرمة، وإحباطات القانون. وسنكون في النهاية في مواجهة الرغبات المحرمة بعدما نجونا من الرغبات غير المحرمة. التي تنبع من الإحباطات المتجذرة في انتظام الجهاز النفسي الذي يسجل الرغبة ويتعامل معها. كيف يحقق أي شخص أي متعة؟ هل يحقق أي شخص أي متعة بالفعل؟ وإن كان، هل تستحق العناء؟ يقول لنا علم النفس إننا لا يمكن أن نفهم الإشباع إلا بفهم الإحباط، وإننا عرضة للشعور بأن الإحباط لا يطاق. وبهذه الصورة، وحين يكون الإحباط أقل ما يمكننا أن نشعر به، أو نفكر فيه، أو لا يمكننا الشعور به أو التفكير فيه بشكل كافٍ، فإننا نشوش على شعورنا بالإشباع. وكي يكون بحثنا أدق

يمكن أن نقول إن إشباعاتنا تقريبية، أو ليست تامة كما ينبغي أن تكون، أو ليست وافية كما يجب. ليست حقيقية بالقدر الكافي. علاوة على ذلك، أي متع يمكن أن يسعى إليها العارف بكل شيء؟ وإذا أخذنا كلام بايون على محمل الجد، فإننا إن لم نستطع التفكير في إحباطاتنا. وتحديدها، وتأملها، والتعبير عنها. لن يمكننا السعي إلى إشباعها. ولن تكون لدينا أدنى فكرة عنها، كما يقولون.

ليس لدى فرويد وبايون أي شك في أن هناك إشباعات تتحقق، والمفارقة أن ما يشكّان فيه هو قدرتنا على معرفة كنهها، وربما رغبتنا في محاولة تحقيقها. وعلينا تذكُّر أن تعريف كلمة (frustrate) في معجم كودري عام 1604 هو «يبتعد، يخدع». إننا نحبط أنفسنا بما نفعله حيال الشعور بالإحباط، ونستخدم إحباطنا في خداع أنفسنا. وإننا، على الأقل في رأي فرويد وبايون، محبطون من الإحباط، فنفرغه من محتواه ونتهرب منه. بل ونتجنبه بتحويله إلى متعة، ونخدع أنفسنا بمتعٍ نعرف مسبقًا أنها غير مرضية، ويخبرنا فرويد بوجود رغبة في إحباط أنفسنا لا تقل قوة عن أي رغبة أخرى لدينا. لكن إن صار الإحباط هو مصدر متعتنا، فسنبتعد عن الإشباع أكثر من أي وقت مضى. وقد يبدو أن الإحباط هو أكثر خبراتنا شيوعًا، مع ذلك يبين لنا فرويد وبايون على حد سواء كيف ولماذا لا يوجد شيء يتعلق بنا أشد غموضًا من إحباطاتنا. فإذا كنا نحتاج بالفطرة، فإننا جُبلنا على إخفاء إحباطنا، بمعنى أننا لا نريد حقًّا أن نفكر أو نتحدث، لأننا لا نرغب في معرفة طبيعة إحباطاتنا الأساسية ولا تجربتها. ونحن نفضل الإشباع بدون إحباطاته اللازمة. لكن إن كنا نكره الإحباط، فالإشباع أولى بهذه الكراهية، لأننا لا نرى دليلًا على إمكانية الإشباع إلا من إحساسنا بالإحباط. وبهذا المعنى، فالمشكلة ليست في الرغبة؛ بل في الإحباط الذي يكشفها؛ إذ لا يمكن أن تكون لديك رغبة دون شعور مؤثر بالنقص. فما نفعله لنتمكن من تحمل الإحباط. بأن نهرب منه، نتجنبه، نتجاهله، نستبدله، نخفيه، نطلقه، ننكره، نجعله مثلًا -هو ما ينزع تأثيره.

إننا نحتاج إلى أن نتحمل إحباطاتنا ونفهمها، ليس لتأمين إشباعاتنا وحسب؛ بل لنحافظ على إحساسنا بالواقع. ففي رواية التحليل النفسي، إن لم نشعر بالإحباط، لن نحتاج إلى الواقع، إن لم نشعر بالإحباط، لن نكتشف إن كانت لدينا وسائل للتعامل مع الواقع. ويصبح الناس حقيقيين بالنسبة لنا عندما يحبطوننا، فإن لم يحبطونا سيكونون مجرد شخصيات

خيالية. وتجري الرواية على النحو التالي: إذا أحبطنا الآخرين بقدر كافٍ، فإنهم يصبحون واقعيين بالنسبة لنا، أي يصبحون أناسًا يمكننا أن نبادلهم أي شيء، وإذا أحبطونا زيادة عن اللازم يصبحون واقعيين أكثر من اللازم، أي لديهم نزوع للاضطهاد، أناسًا لا بد أن نؤذيهم، أما إذا أصابونا بإحباط طفيف، فإنهم يصبحون مثاليين، شخصيات خيالية، أناسًا نتمناهم، وإذا أحبطونا أكثر من اللازم، فإننا نُشيطنهم، ويصيرون أشباح كوابيسنا. يمكن أن نقول إن هاتين طريقتين لقتل العالم: إما بجعله عاجزًا أو بجعله غير واقعي. فإن كان هذا الأمر قابلًا للقياس الكمي، فيمكن أن نقول إن الحياة الطيبة التي يقترحها المحللون النفسيون، هي الحياة التي بها قدر لا بأس به من الإحباط، لكنه يشبه مملكة لير نوعًا ما، أي لا يمكن قياسه كميًّا. لكن يبدو الأمر وكأن كل أنواع الإحباط الخاطئة هي ما تجعل حياتنا على ما هي عليه، أي تعتمد إلى حد بعيد على ما يفعله كلّ منا بما يحصل عليه من كثير أو قليل. فكما يقول لير: «ما أغرب الأفانين التي تلعبُها الضرورة» (الفصل الثالث. المشهد الثاني)، هناك حلول تراجيدية (مأساوية) لإحباطنا.

* * *

لدى كودري، فيما يتصل «بالإشباع»، «أفعال تعدل الأخطاء والمنغصات»، يمكن أن نقول إنه شيء له علاقة بالعدالة. فإن كان أن تحبِط يعني أن تخدع، أن تُضعف، فالإشباع معناه أن تصلح خطأً ارتكبته. ففي مشهد متكرر، في بداية الملك لير، حيث كان الحب بين الآباء والأبناء محل شك. يكتب ييتس Yeats في مقاله ‘The Emotion of Multitude’ (مشاعر الجموع): «إن ظلّ لير في غلوستر، الذي يعاني أيضًا جحود الأبناء». يحاول إدموند أن يثبت خيانة إدغار لأبيهما، غلوستر، يثبتها تحت ستار محاولة نفيها. فيوحي إدموند لغلوستر بأن «إذا رأيتم أن ذلك مناسب، فأستطيع تدبير اجتماع بيني وبينه بحيث تسمع ما يدور بيننا. وتتأكد بشهادة أذنيك من حقيقة الحال» (الفصل الأول. المشهد الثاني). يمكننا أن نسمع صوتًا «تنبؤيًا» في عبارة «بشهادة أذنيك»[1]، وكذلك يُبرز كينيث موير Kenneth Muir الكلمة في طَبعةِ Arden، ليبين لنا إيحاءاتها الدينية، فيقول: «ربما كان شكسبير يعرف تعبير« الاعتراف المسموع». وهذا انتهاك للخصوصية... وربما نزع الصفة الدينية عنها. في هذه الخيانة، فالرضا الذي سيحصل عليه غلوستر لن يعالج شكّه. فالرضا الذي سيسفر عنه

(1) بين الكلمتين الإنجليزيتين ‘oracular’ و ‘auricular’ جناس، لذا أوردهما المؤلف في هذا السياق ليبين تشابه المفردتين، وبالتالي يعبر عن إضمار إدموند عكس ما يُظهر. (المترجمة).

المشهد لن يكون منصفًا ولا حقيقيًا، كما أنه لن يجعل غلوستر يعرف الحقيقة. فالرضا هنا، أحد الأشكال التي يتخذها الإحباط. فإحدى الطرق التي نحبط بها أنفسنا هي مشاعر الرضا الخادعة. وسيحبط غلوستر بسبب الرضا الذي افتعله إدموند. ومن المفارقات، إن كانت هذه هي الكلمة المناسبة، التي عززها فرويد وبايون، أن كثيرًا من مشاعر الرضا والإشباع التي نحس بها، صورٌ من الإحباط. إننا إلى حد بعيد باحثون غير أكفاء عن المتعة، لأننا نعجز عن تحديد ملامح إحباطنا. إننا نميل إلى التطمينات اللفظية، ونغش أنفسنا، ونرضى بالحرمان، ونفشل في تعديل إحباطنا. كذلك نتجنب صنع صور أفضل لما نسعى إليه من تبادلات. وينبغي أن يكون الرضا الحقيقي، الرضا الواقعي، الرضا المُرضي -يصعب معرفة التعبير الدقيق- هو مفتاح إحباطاتنا، الدليل الذي يمكن أن نكشف به طبيعة ما نشعر به من حرمان.

فإن كانت كل أنواع الرضا والإشباع، كما توحي رواية التحليل النفسي، إشباعًا تقريبيًا، وتلك هي الغاية وليس المشكلة، فهناك حاجة إلى الإقرار بمشاعر الإحباط. ولكن، ما يميز ما أسميه الحلول التراجيدية للإحباط هو أنها، بطبيعتها تقريبًا، حتمية، وكأن ما تبينه لنا هذه المآسي السوداوية هو أن بعض مشاعر الإحباط لا حل لها سوى الحلول التراجيدية؛ وأن هناك مشاعر إحباط تتسم بالجموح. وكذلك بعض الناس عندما يواجهون مشاعر إحباط معينة. وهي تتسم بالجموح لأن إشباعها متخيل تمامًا. فهي مشاعر إحباط لا يتحرر المحبطون بإعادة وصفها. وكأن بعض أنواع الإحباط لها اندفاع، ومنطق داخلي خاص بها. فالجائع يحتاج إلى أن يأكل، لكن ليس كل الحاجات كالجوع، وربما نتساءل لماذا (أو كيف) لا تكون مثله. يقول أشعياء برلين في «مفهومان للحرية»: «المعرفة تحرر المرء، ليس بأن تقدم لنا احتمالات أكثر انفتاحًا يمكن أن نختار من بينها، بل بحفظنا من إحباط محاولة المستحيل». إن إحباط محاولة المستحيل، إن كان هذا التعبير مفهومًا. يمكن أن يعتمد على معرفتنا بالإحباط أكثر مما يعتمد على معرفتنا بالممكن. فالإحباط الناجم عن محاولة المستحيل أمر محقق، وفيما يتعلق بالحاجة، هل هناك معرفة تحررنا مما هو ممكن؟

لا تُولد الإمكانية إلا من التجربة، من المخاطرة. يطلب لير وغلوستر من ابنيهما (الأثيرين) شيئًا ما. أحدهما يطلب الحب والآخر يطلب الموت. فرُفض طلباهما. فقد شعر كلٌ من كورديليا وإدغار أن الطلبين: طلب

الحب المميز والإعانة على الانتحار، مستحيلان. والواضح أن الآباء والأبناء يريدون المستحيل من بعضهم بعضًا. وهذه مأساة الحياة اليومية. ولكن فرويد، وتبعه بايون وغيره، يطلب منا تخيّل شيء يبدو أنه بعيد الاحتمال إلى أقصى حد: إن الحاجة لا يمكن أن تكون إلا حاجات غير واقعية، لكن هذه الحاجة غير الواقعية لا يمكن إشباعها إلا إشباعًا حقيقيًّا، وكل شيء عدا ذلك يكون إحباطًا متنكرًا، في صورة غضب ونزعة انتقامية، وما يسميه كافيل قتل العالم. بعبارة أخرى، نحن نحتاج إلى معرفة شيء عما لا يُدرَك، وعن ما يحدث بسبب عدم إدراكه.

ما لا يُدرك

«ماذا يهمك أن يدركها غيرك، أو يفهموا معناها، أو يرقوا بها؟

فما الذي يرقوا من أجله؟ الموت؟ فلمَ العجلة؟»

- فرانك أوهارا: «بيان مبدأ الشخصية»

لا يفضل أحدنا أن يكون ذلك الشخص الذي لا يدرك أمرًا ما. لا يدرك النكتة، لا يفهم ما يقال، لا يعي ما يجري. ونكرر أن المقصود بتعبير «أمر ما» هو الشيء المرغوب. فنحن نريد إدراكه لأننا نرغب فيه؛ نرغب في متعة النكتة، حتى وإن كانت متعة أنها لم تضحكنا، لكن علينا إدراكها في الحالتين. مع ذلك، فإن ما تشعر به عندما تفهمها، حين تتضح النكات تمامًا، لم يكن واضحًا كما كان يبدو في أول الأمر، فقد أبدى فرويد ملاحظة ذات مرة: لا أحد يعرف بالضبط ما الذي يضحكنا في النكتة. فنحن لا نستمتع بالنكتة إلا عندما نفهمها، لكننا لا نفهم دائمًا مسألة الفهم. وهنا، على الأقل، يجتمع إدراكها وعدم إدراكها. لكن في معظم الأحيان، يكون معنى عدم إدراك الأمر، أيًا كان، أن يكون المرء مهملًا، مهملًا من الجماعة التي أدركت الأمر بالفعل، وأن يُحرم من المتعة التي يمنحها إدراك الأمر.

يؤكد أندريه غرين André Green. مثل محللين نفسيين كُثر بعد فرويد، أغلبهم فرنسيون، في كتابه أفكار أساسية لتحليل نفسي معاصر Key Ideas for a Contemporary Psychoanalysis أننا لا نريد أن ندرك الأمر أيضًا. فثمة ما يسميه غرين «جدلية دائمة بين الإدراك الخاطئ والإدراك في المجال النفسي»؛ فنحن نتقلب بين الرغبة في إدراك شيء وعدم الرغبة في إدراكه. وليس بوسعنا دائمًا أن نُعرّف ونَعرف أنفسنا وحاجاتنا بسبب المعاناة التي ينطوي عليها ذلك. فإن معرفة حقيقة رغبتنا، أنها تتوقف على الآخرين، وأنها محرمة ومن ثمّ بها تجاوز. يكشفنا بوصفنا لا نتقبل أنفسنا بالقدر الكافي، وأننا متناقضون للغاية ومعرضون للخطر الشديد، وذلك يجعلنا، حرفيًا، في صراع مع أنفسنا. ويبيّن لنا تحديدًا، بوضوح تام، إلى أي مدى يمكن أن تزعجنا حاجاتنا. إن «الأنا» في مقال فرويد. ذواتنا كما نحب أن نراها. تشبه لوحة حولها إطار وظيفته الحفاظ على اللوحة سليمة. والإنسان، كما يقول غرين، «مضطر إلى إنكار أو إخطاء إدراك جوانبها

الأساسية بإجراء عملية إخفاء لتجنب التوتر، من أجل رسم صورة مقبولة لنفسه». ولا يجعل الأمور محتملة إلا الجدلية، أو التقلب، بين الإدراك وخطأ الإدراك، وهذا يشير إلى أننا إن اضطررنا إلى معرفة جوانب ذواتنا الأساسية بشكل صريح، فلن يكون بمقدورنا تحمُّل التوتر. وإن اضطررنا إلى رؤية رغباتنا طوال الوقت كما هي في الحقيقة، سنشعر بالعجز. إننا، في واقع الأمر، شيء لا نملك وسيلة لمعرفته. وهذا هو المعنى (التحليلي النفسي) الذي لا ندركه لأننا لا نرغب في ذلك. إن الزهاب الوحيد هو زهاب معرفة الذات. ففي صورة الطبيعة الإنسانية بالغة الثبات والتماسك، وهي التحليل النفسي، نحن دائمًا في رعب شديد من معرفة أنفسنا.

مع ذلك، فإننا جميعًا على دراية تامة الآن بفكرة أن معرفة أنفسنا ومعرفة غيرنا معرفة دقيقة، أمر ممكن ومفيد لنا، وهذا يعني أن نكون قادرين على الإقرار بحاجاتنا واكتشاف إن كانت لدينا القدرة على تلبيتها. والمؤكد أن الرأسمالية الاستهلاكية تُعلّمنا الفضائل والمتع السهلة المترتبة على معرفة أنفسنا ومعرفة ما نريد (ومعرفة الذات تعني معرفة ما تريد أن تمتلكه). ومعرفة الذات في هذا الطرح، شرط مسبق للإشباع. ومن ثمَّ، وعلى نفس المنوال، يحثنا المحللون النفسيون على الإيمان بأن معرفة ما نحتاج وما نريد هذه، كلما أمكن، يمكن أن تصبح أمرًا لا نطيقه، ويمكن، في الواقع، أن تكشف لنا تمامًا إلى أي حد رغباتنا ممنوعة ومزعجة. يتفق الطرحان على أن إدراك الذات حقيقة متاحة لنا، وعلى أن إدراك الذات هذا هو بالأساس معرفة حاجاتنا ورغباتنا. أما ما اختلف عليه الطرحان فهو قدرتنا على تحمل إدراك الذات هذا، وهل سيجعلنا سعداء أم لا. ويمكننا أن نراوغ في أسباب إدراك الذات وحيثياته. فيما يتعلق بأي جوانب ذواتنا يمكن أن تتوافق مع هذه القدرات، ولماذا ينبغي علينا أن نتمتع بهذه القدرات من الأساس. لكننا نحتاج إلى قدر من التعقيد لندرك خبرة معينة أساسية وربما تأسيسية، وهي خبرة عدم إدراك أمر ما. ربما لا نعرف على وجه الدقة ما الذي ينقص حياتنا، لكننا نعرف الشعور بوجود شيء ينقصنا، شيء نفتقده، شيء يتجاوز إدراكنا. فنحن نعرف أن هناك شيئًا ما لا ندركه حتى وإن لم نعرف دائمًا كنه هذا الشيء، لكن أيًا كان هذا الشيء. نكتة، فكرة، قصيدة. كان حريًا بنا أن ندركه. وهذا التفضيل الواضح إشارة إلى الطرق التي نريد بها، والطرق التي تعلّمنا أن نريد بها.

* * *

الجدير بالذكر أن فيما يسمى عملية النضج، يكون عدم إدراك الشيء سابقًا على إدراكه. فإحباطنا يأتي قبل إشباعنا، وهو شرط مسبق له. وعدم إدراك الشيء يسبق إدراكه، ويربطنا بمفقوداتنا، وربما يجعلنا نتساءل كيف يكون الشكل المحتمل لخبرات عدم الإدراك السابقة حرفيًا. تلك اللحظات التي لم نعرف فيها أن ثمة شيئًا يُدرك، ومن ثمّ لم يُدرك، لكننا نفعل شيئًا آخر. وعندما كان إدراك الشيء لا يتعلق بمعرفة ما نريده، لأن المعرفة لم تكن شيئًا يمكننا فعله. من هنا، فإن الشيء الذي أود أن نضعه في الاعتبار، هو ما الذي قد يسبق إدراك الشيء وعدم إدراكه، على سبيل المثال ما الذي قد تخبرنا به هذه الاعتبارات عن النكات، مثلًا، أو عن قراءة قصيدة، أو بالتأكيد عن خبرة مجرد الاستماع إلى حديث الناس، منذ البداية حين كنا أطفالًا، عند عدم إدراك ما يتحدث عنه الكبار. وفي غمرة توقنا لأن نصير كبارًا، يسهل تمامًا ضياع متع عدم الإدراك، المتع غير الخالصة، التي بدأنا بها (مثل متع الاستماع إلى أصوات الناس دون فهم ما يقولون). ولكن ما الذي يمكن أن نجد أنفسنا نفعله إن لم يكن عدم إدراك الشيء هو الهدف وليس المشكلة؟ ليس ما نرجوه بالطبع، هو فهم النكات، التي يبدو أنها تقنعنا بوجود «شيء ندركه» لكن ما نرجو فهمه أكثر هو الأعمال الفنية، والناس، حيث يكون الأمر مربكًا.

إن إدراك الشيء أو عدم إدراكه يجعلنا نظل مع غالبية الناس، فهذا أنا الذي يدرك الشيء، وهذا هو الشيء الذي ينبغي إدراكه. ولم يعد الارتياب في هذه الأمور يعدّ مكرًا، لكن ما يستحق الاهتمام هو هل ثمة صور متنوعة لعدم الإدراك، ليست مجرد النقيض في ثنائية الإدراك، كما يقولون، أو صور لا تربطنا ببعض خبراتنا السابقة على نحو غريب مستفز. ولعل ما يستحق البحث، على الأقل، معرفة المواطن، أو مجالات الخبرة، التي يكون فيها عدم الإدراك هو ما ينبغي فعله. أي ما يمكن أن تحمينا منه الخبرات التي تحققت بعدم الإدراك، وبالإدراك، أيًا كان. وإن إدراك ما يقوله الناس، على سبيل المثال، قد يكون تورطًا، أو قد يكشف أنك عضو في طائفة ما، أو أنك متواطئ مع شخص ما لتحمي نفسك من الخبرات غير المرغوب فيها، أو أنك تفضل الاتفاق على التغيير أو الصراع. وربما يعني هذا، في هذا السياق، عدم الافتراض الدائم بأن هناك شيئًا ينبغي إدراكه، والعيش كأنك لا تدرك الأمر. أي التحلي بشجاعة السذاجة. ربما يكون أمرًا في ذاته. معنى هذا عدم افتراض أن النكتة. بعد تدابير العناية الإلهية وقوانين الطبيعة. هي نموذجنا الأمثل الذي يوضح كيف تسير الأمور، خاصة بين

الناس، وأعتقد أننا نفعل هذا أكثر مما نتصور. ولعلنا نصيغ هذا بإيجاز فنقول إن فتاة (أو فارس) أحلامك هو الشخص الذي يفهمك، وفي الوقت نفسه لا يفهمك بالطريقة التي تفضل أن تُفهم بها. أي الشخص الذي لا يعاملك فقط باعتبارك نكتته المفضلة. أي أن الجميع سذج طوال الوقت.

* * *

مع ذلك، أود أن أبدأ بالأمور الضحلة البسيطة في إحدى صور التحليل النفسي، ولا أقصد بالضحلة بمعنى السطحية بل بمعنى الواضحة. وهو، من أوجه عدة، طرحٌ مستقىً من فرويد تستند إليه صورة أندريه غرين عن تعزيز صورة الذات المقبولة. يكتب ديفيد مالان David Malan في كتابه تحوُّل الحياة Lives Transformed (الذي شاركت باتريشيا كوفلين ديلا سيلفا Patricia Coughlin Della Selva في تأليفه):

ترى هذه النظرية أن التوتر إشارة إلى الأنا، تحذيرٌ من خطر أو صدمة، و«الخطر» هنا هو أي شعور أو دافع أو فعل يمكن أن يهدد الرابطة الأساسية بالمسئولين عن رعاية المرء. بمعنى أي شعور أو دافع أو فعل ينتج عنه انفصال عن محبوب، أو فقدان حبه أو حبها، يمر به المرء بوصفه تهديدًا أو مثيرًا للتوتر، وبالتالي يُتجنَّب فيؤدي إلى صراع نفسي بين قوى التعبير وقوى الكبت داخل النفس.

إن الجمع بين داروين وفرويد، كما تفعل ما تسمى بنظرية التعلق Attachment Theory، بين الحاجة إلى الحياة بعلاقات اعتمادية تتوافق مع الحاجة إلى الإشباع الحسي. يجعل حياة الطفل في فترة النمو تعتمد على التغذية والحماية المرتبطة (بمن اصطلح على تسميتهم للأسف) «القائمين على الرعاية»، وأي شيء يعطل ذلك لدى الفرد يهدد للحياة. لذلك فإن ما يسميه غرين صورة الفرد «المقبولة عن نفسه»، يُقصد به هنا إعادة وصف صورة الفرد المحبوبة عن نفسه (المحبوبة من القائمين على الرعاية). ويُفترض، وهذا صحيح، أن الوالدية في هذه الصورة هي شكل من أشكال الجماليات، أي أن اهتمام الأبوين بطفلهما يدور حول المقبول وغير المقبول من طفلهما لديهما (وقد جاءت أسطورة الحب غير المشروط لتخفي هذا). فالوالدان يريدان أن يظل طفلهما «جميلًا» ما استطاعا، أي أنهما يريدان أن تظل مشاعرهما نحو الطفل جميلة (أي مقبولة) قدر الإمكان. وهذا شيء سيتواطأ معه الطفل حتمًا، لكن الطفل شيء آخر أيضًا، شيء خارج مدار رغبة الأبوين (وبهذا المعنى يكون كِبر الأبناء بحث

عن عدم الشرعية). والغضب من أكثر الأمثلة التي يضربها مالان شيوعًا، وأهمها بالطبع. يقول مالان:

إن كان الطفل يُعاقب باستمرار بالتعبير عن الغضب، فسيتوتر عند الغضب، وسيتعلم وسائل اجتناب التعبير عنه. ويمكن أن نقول ستصبح السلبية والانعزال هي استراتيجيات الطفل لاختيار اجتناب خبرة الغضب والتعبير عنه (وعواقبه التي يخشاها). وفي آخر الأمر، ربما يتراجع عن هذا الموقف بتلقائية لدرجة أنه لا يعي شعور الغضب بداخله. تبرز وسائل الدفاع لتحل محل الشعور نفسه ويمكن أن ينتج عنه تأثير مرضي في الشخصية (على سبيل المثال، العدوانية السلبية، أو اضطرابات الشخصية الانعزالية)، يؤثر على كل العلاقات المقبلة.

يمكن أن نقول إن هذه قصة نشأة عدم إدراك شخص الأمر. شخص، بمرور الزمن، لا يدرك مشاعره، وفكرته عن نفسه أنه انعزالي أو سلبي أو فارغ، في حين أنه في الواقع غضبان، وبالتالي وعلى المنوال ذاته، يستحيل على من أمامه أن يعرف حقيقة مشاعره... فأنا أعرف أنك شخص خجول، لكنك في الحقيقة شخص تحبني أو تكرهني. ويعدّ عدم الإدراك هنا خطة أساسية لحماية الذات، وتبعاته. تبعات هذا الحل الناشئ لموجهة الشعور المدمر. انفصال عما يسميه مالان «جوهرًا شعوريًا». فقد حلت محل الشعور الحقيقي دفاعاتٌ ضده، ووصلت هذه الدفاعات إلى أن بدت وكأنها ما يشعر به المرء بالفعل (كل هذا الوصف يعتمد على وجود مشاعر يمكن وصفها بأنها مشاعر حقيقية). وعدم إدراك الشيء هنا يعني عدم التواصل الشعوري بينك وبين الآخرين، إذ يتوقف الشعور عن كونه وسيط الاتصال والتبادل بين الناس، لكنه يصير منظومة معقدة من المراوغات المطمئنة. ويكون المرء معزولًا عزلًا مضاعفًا عما يُسمى جوهره الشعوري وعن الآخرين، بلا مقابل من الجانبين. وواضح أن الصورة معروفة ومفزعة، وهي تدور حول فكرة بسيطة: فكرة الاستبدال. إذ يمكن أن تحل محل المشاعر والرغبات والمعتقدات والأفكار والأفعال، أي تأخذ مكانها حرفيًا، دفاعات ضدها أو تُستبدل بها أو يُضحى بها من أجلها. وعندما أغضب، يُنذر غضبي بإفساد العلاقة التي اعتمدُ عليها: فأجعل نفسي شخصًا، أو أحوّل نفسي إلى شخص، لطيفًا، طيبًا، رقيقًا. وبهذه الخيمياء النفسية، وهذا الفعل السحري، وفعل التواري هذا، أعود مقبولًا لدى الآخرين، وبالتالي لدى نفسي (وهذا هو الترتيب المنطقي هنا). فماذا حدث للغضب؟ إنه يخرج في

صورة ما يسمى بـ«الأعراض»، وهي أشكال شائعة من الانزعاج. والأعراض بهذا المعنى هي أشكال مبهمة من التواصل.

ثمة أمور عديدة جديرة بالذكر هنا، أولًا، أن الأبوين يعجزان عن إدراك، المدى الكامل لحياة طفلهما الوجدانية أو تحمُّلها أو مواكبتها. وهما لا يرغبان في الانخراط فيها، ويريدان أن يستبعداها من الإطار. وعلى الطفل، الذي يعتمد اعتمادًا مطلقًا على حبهما وعطفهما، أن يكون شريكًا في قوانينهما الجمالية لكي يعيش. وعلى الطفل أن يدرك ما يريده الأبوان منه، وما يريدان أن يكونه. والطفل، بهذه الصورة، في موقف غريب، فهو قد عرف ما يريده أبواه منه. وهو ألا يغضب في هذا المثال. لكن الأبوين لا يستطيعان أن يدركا، على أكمل وجه، أن الطفل غضبان، وأنه في حاجة إلى أن يغضب. وهما يعتبران أن معرفة الطفل بدقة (حاجات الأبوين) أمر مسلم به، لكن ينقصه خبرات جيدة بما يكفي لمعرفتها. فالطفل هو العارف غير المعروف. فإن أردت، كما يقول فرويد، أن تعيد خلق علاقتك بأبويك، أو تستعيدها، فسيكون الأمر سعيًا إلى إدراك انتقائي. ستكون واعيًا بحاجات الآخرين، ولن يروا فيك إلا ما يريدون أن يروه. وعليك التضحية بأن تُدرِك في سبيل أن تُدرَك. وهكذا، يكون هدفك هو التأقلم مع ما يريد الآخرون أن تكونه (أو ما تتصور أنهم يريدون أن تكونه)، لكن جوانب في نفسك تهدد دائمًا بأن تكسر الروابط التي تحتاجها. فنحن شركاء نكافح لكي نصير متعاونين. على الأقل في هذا المثال. فإننا نفهم أنفسنا مما يطلبه منا الآخرون، ومن أي شيء آخر نستخدمه.

إن ما ندركه، بالأساس، هو ما يحتاج الآخر (الجوهري) أن ندركه، وتلك هي النقطة التي نبدأ منها. فالإدراك صدامٌ تغريبي. وعدم الإدراك، في هذه الدراما التشكيلية، يضعنا في مخاطرة أخلاقية، فالتخلي عن الإدراك، بوصفه وسيلة للوجود، على الأقل في هذا السياق، يبدو صعب التصور. مع ذلك، إذا انتقلنا من جماليات الأمومة (والأبوة) في مذهب فرويد ومذهب ما بعد فرويد الحديثين، "قصة الوالدية بوصفها محاولة (غير واعية إلى حد بعيد) لتحديد المقبول وغير المقبول في تربية الطفل"، إلى جماليات الفن الحداثي وصوره المعاصرة، لوجدنا خيطًا يمكن تمييزه اتخذ صبغة عقلانية كالنظرية، أو وُصِفَ بأنه تحامل، وهذه هي غاية مشروع صنع الفن التي لا يدركها الجمهور، أو بالأحرى لا يمكنهم إدراكها (فإن مهمة الفن الحديث، كما يقول الناقد الاجتماعي تيودور أدورنو Theodor Adorno

في كتابه Aesthetic Theory (النظرية الجمالية) «هي صنع الأشياء التي لا نعرف كنهها». كأن إدراك أشياء معينة، والقدرة على إعطاء وصف دقيق لها، هو عدم إدراك طبيعتها، وهو تفريغ التجربة من محتواها عن طريق فرض المعنى أو بافتراض التعبير عن المعنى. فالمعنى يُفرض حين تكون الخبرة مزعجة، وهذا هو سبب رغبة المحلل النفسي -وهو فنان «حداثي» أيضًا- في أن يتكلم عما يقوله المريض، وليس عما يعنيه. ولا يتسنّى للجمهور فهم حاجات الفنان أو ما يطلبه منهم، وربما كان هذا هو بيت القصيد، فربما كان الفنان نفسه لا يعرف ما يريد. فإما يصبح عدم الإدراك، بالمعنى الواضح، إدراكًا (يعلق الشاعر جون آشبيري John Ashbery قائلًا: « كلما ساء فنك، سهُلَ الحديث عنه»)، أو أن يصير شيءٌ آخر يتعلق به ممكنًا عن طريق الحرص على منع الجمهور من إدراكه. والعجز عن معرفة ما الذي يريده الكاتب من القارئ، مستنفذًا احتمالات إدراك القارئ له، يجبر القارئ، إن كان منجذبًا بما يكفي، على أن يفعل شيئًا آخر.

يتيح تفسير التحليل النفسي الضحل المذكور آنفًا، ربما على نحو مطفئٍ، للوالد والطفل ويتيح لنا بوصفنا قراءً، في المثال المشار إليه، شيئًا لنعرفه، شيئًا لندركه، وهو ما يعتبر غضبًا كامنًا. ويمكن أن نقول، مع وضع هذا المثال في الاعتبار، إن الوالدية بيئة مناسبة لفكرة المعرفة الدقيقة. فلدى الأطفال حاجات أساسية يتعذر رفضها، ينبغي على «القائمين على الرعاية» أن يفطنوا إليها وأن يلبوها، رغم أن هذه الحاجات تزداد تعقيدًا بمرور الزمن (وثمة ما يطلق عليه دي. دبليو. وينيكوت D. W. Winnicott «التعقيد واسع الخيال للوظيفة الجسدية»، وما يمكن أن نسميه ثقافة). وستكون المعرفة ناقصة حتمًا، ولا نشعر في كثير من الأحيان أنها كافية. ويحتاج الأطفال دائمًا إلى أن يحاولوا إرضاء والديهم، وأن يصيروا دائمًا ما يفترضون أن الوالدين يحتاجانه، فيجدون أنفسهم لا يرغبون في فعل ذلك، ولا يقدرون على فعله. ولكن ماذا يحدث إذا رسمنا خطًا من الأبوين والطفل في هذه الدراما التشكيلية المألوفة، الخاصة بإدراك الشيء وعدم إدراكه، إلى الشخص الراشد الذي سيصير الطفل إليه وما يوجد في المجال الثقافي من أشياء ستشغله. ثم نسأل سؤالًا بسيطًا: لماذا يصعب الاستمتاع بعدم إدراك الشيء إلى هذه الدرجة؟ كيف يقاوم الطفل، ما الذي يمكن للطفل أن يفعله، إن وُجد، غير محاولة إدراك شيء ما؟ وماذا يحدث لذلك الجانب من الشخص الراشد الذي لا يدرك شيئًا ما، ولا يرغب في إدراكه؟ أي الراشد الذي ربما تكون سذاجته هي أهم شيء فيه، وأشدها أصالة؟

إذا ظهر شطر البيت القائل «لم يلتقط/ يدرك أمرًا ما»، في قصيدة جون آشبيري، على سبيل المثال، في قصيدة معاصرة من جملٍ واضحٌ أنها انتُزعت من السياق، من كلمات منفصلة عن مرجعيتها الواضحة، يمكن أن نفترض أن «الأمر» كان إما نكتة، أو مرضًا معديًا أو صلة ما استعصت عليه. ويمكن أن تكون تهمة، أو وصفًا لموقف كان للحظ (أو سوء الحظ) دور فيه. لكنه على أقل تقدير، قد يشير عادة إلى شخصٍ ما يعجز عن المشاركة فيما يجري، أو ربما لا يرغب في ذلك؛ (فعدم إدراك الشيء يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالأقربين والدخلاء). وينزع كثير من الناس إلى أن يُعرفوا، أو يعرِّفوا أنفسهم، بالأشياء التي يدركونها جميعًا. والدخلاء لا يدركونها، وإن فعلوا أو عندما يفعلون، يكون ذلك صدمة للنظام (كما يعرف كل المهاجرين). فلحظات الإدراك هذه، عندما تبرز الصلات فجأة. حين يقال شيء من الأشياء العامة، يبشر ذلك بفيض قادم. يبدو الأمر وكأنهم يدخلون مندفعين من بابٍ مفتوح. وربما كانت لحظات الوقوع في الحب، أو الدخول في رابطة ما، تقارب أو تضامن، استيعاب أو تآمر (في مسرحية عطيل، وهي مسرحية تتناول إلى حدٍ بعيد الأقربين والدخلاء، يمكن أن نرى ياغو باعتباره رجلًا يساعد شخصًا ما على إدراك شيء ما يريد ولا يريد إدراكه). لقد تعلَّمنا أن نعتبر اللغة، والناس، شيئًا يمكننا فهمه، بما يمكن أن يوصف بالمعنى الكامل للكلمة. ويذكرنا إدراك الشيء أو عدم إدراكه. أي الخبرة القوية، والعبارة التي لا تبدو قوية. بالاستثمار الذي تربينا على أن نمتلكه في الفهم باعتباره معيارًا للمودة والجدارة، وبأن كلمة «فهم» صعبة الفهم. ويفترض أن التفاهم بين الناس يشير إلى أصول مشتركة، أو إلى ما يمكن أن يكون تحت أرجلنا أي حيث نقف. ويعني «إدراك الشيء» الشيء المفهوم حتى إن لم نستطع دائمًا، أو حتى في كثير من الأحيان، أن نفسر ما فهمناه، أو بالطبع ما يتضمنه هذا الفهم (ربما أردنا أن يخبرنا عطيل كيف توصل إلى فهم ديدمونة من خلال فهمه ياغو). وعندما نتكلم عن إدراك شيء، نكتة، فكرة، عمل فني، نكون في حاجة إلى أن نعي المخاوف التي يبدو أن التواطؤ ينقذنا منها، والأمور المفزعة والمفاجآت التي يسببها عدم وجود اتصال واضح بين الناس.

فإن كان إدراك الشيء يجلب لنا نوعًا من المتعة، فما المتع التي يجلبها لنا عدم إدراكه، ومتع كوننا، كما نقول، معزولين أو قابعين في الظلام أو الجهل؟ ربما كان عدم إدراك الشيء مهينًا. أود بالتأكيد أن أشير إلى أن المهانة هي دائمًا شكل من أشكال عدم إدراك شيء ما، وأن المهانة تلقي ضوءًا فريدًا

ومرعبًا على ما يمكن أن يعنيه عدم إدراك شيء ما. لكنني أود أن أشير أيضًا إلى أننا نتعرض إلى ضغط شديد حتى ندركه؛ أي أن ذلك، بلغة التحليل النفسي، أمرٌ من الأنا العليا. فأشد الأمور المسببة للرعب في ذخيرة الأمور الرهيبة لدينا. والتي تسيطر على حياتنا: «لا بد أن تدرك هذا الشيء (لابد أن تدركه حتى تكون جديرًا بعضوية جماعتنا)». ولنا أن نتخيل كيف يمكن أن يكون شكل الحياة التي يُغفل فيها هذا الأمر، حياة ليس بها شيء يُدرَك لأن ما يجري بين الناس، وما يريده الناس من بعضهم البعض، لا يمكن صياغته على هذا النحو. لن تتركز حياتنا على إدراك النكتة أو الفكرة. أو، بتعبير يختلف اختلافًا طفيفًا، ستكون هناك متع أخرى غير متعة الإذلال أو المهانة.

* * *

الأطفال أناس لا يدركون الشيء، وحتى يفعلوا، علينا التفكير فيما نفقده، ما الذي يجب أن نتخلى عنه، في صراعنا لإدراك الشيء، الصراع الذي ما إن نجتازه حتى تشعر كأن لم يكن هناك صراع قط. وإدراك الشيء، كما سنرى، يعني ألا تتعرض للمهانة (أو عدم توظيف «الشيء» للحط من قيمتك)، أو ربما يكون، على المنوال نفسه، أو لا يكون من بين أكبر متعنا؛ أو على الأقل يمنحنا أقصى شعور بالارتياح. ثمة أمور كثيرة على المحك فيما يتعلق بإدراكنا شيئًا ما، وهناك أمور كثيرة تتعلق به. فعندما أدرك الشيء بالفعل، يكون الأمر كأنني انتصرت على قصوري المهين؛ وعندما لا أدركه أبقى وحيدًا مع... ماذا؟ هذا الفصل عما نبقى معه عندما لا ندرك شيئًا ما. أولًا، هذه ليست خبرة نادرة، لكنها خبرة لا يسعى المرء إليها عادة. وليس أمرًا غير منطقي أن نتصور أنك لم تدرك الشيء. على الأقل، مثلًا، عندما يكون الإنسان مثقفًا، فينبغي عليك أن تحاول إدراكه، لا أن تفعل شيئًا آخر. إن عدم الإدراك بسهولة شديدة، في مواقف معينة، «يبرمجك»، ويُملي عليك ما تفعله لتدرك الشيء المراد. والواضح أن هناك فرقًا بين عدم فهم كيفية عمل النظام الانتخابي، وعدم فهم قصيدة الأرض اليباب. لكن التساؤل الجدير بالطرح هنا هو: كيف يمكن أن تعلّم شخصًا ما ألا يفهم؟ كيف يمكن أن يكون شكل ما يفعله هذا النوع من التعليم؛ تعليم شخص ما ألا يسبح، ألا يركب دراجة، ألا يفهم ما يقوله الناس له؟ تعليمه كيف لا يلتزم دون محاولة ألا يلتزم؟ تعليمه أشكالًا من التقدير لا تتطلب تحديًا ولا امتثالًا. لفهم كل ذلك، أو بعضه، أود أن أبدأ بإدراك الشيء، وما يفعله بنا، وما لا يمكنه أن يفعله.

* * *

في أول وظيفة توليتها بوصفي معالجًا نفسيًا للأطفال، كنت أعمل مستشارًا لهيئة العاملين فيما كان يسمى آنذاك «مدرسة الأطفال الجانحين»، في تلك الآونة. أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات. كان يقصد بهؤلاء كل الأطفال الذين لا يعرفون ماذا يفعلون بهم، وهم لم يودعوا السجن أو المستشفى بعد. كان التدريس في هذه المدارس عملًا شديد الإيلام والإثارة، وكان المعلمون يُمنحون ساعة كل أسبوع للتحدث معي عن أي شيء يريدون الكلام عنه. كان العمل تطوعيًا بالكامل، وكان المعلمون يعتبرونه إشرافًا عليهم أو نوعًا من العلاج الشخصي. كان أحد أوائل من جاءوا لزيارتي معلم الرسم. وهو رجل أربعيني، وصف نفسه لي لاحقًا بأنه « ليس هيبيًا سابقًا؛ بل ما زال هيبيًا»[1]. دخل غرفتي، وجلس في صمت غير منزعج طوال عشر دقائق تقريبًا، ثم قال لي، وكأنه خارج من تفكير عميق: «إذا اعتنيت بي فمن الذي سيعتني بك؟» فسألته:«هل كان عليك أن تعتني بأمور كثيرة في صباك؟» فأجاب، كما لو كنا وسط حوار طويل»، «نعم، مَرِضَتْ أمي لفترة طويلة، ولم يكن والدي معنا». فقلت، دون سبب واضح، «هل حدث على الإطلاق أي شيء غريب بالفعل، حين كنت تعتني بأمك؟ شيء ما لم تفهمه؟» مرت فترة صمت، ثم قال: «كثيرًا، كثيرًا جدًا، عندما كنت أنهض لأملأ دلو الفحم في الطابق السفلي، كانت أمي تصيح من غرفتها: «هلا ملأت دلو الفحم»... لذلك لا أعرف مطلقًا هل كنت أفعل ذلك لأنني أريد أن أفعله أم لأنها تطلبه مني». فعلقتُ قائلًا: «أنت قلت «لا أعرف» وكأن هذا الأمر ما زال يحدث حتى الآن»، فأجاب: «إنه يحدث الآن، لأنني حقًا لا أعرف مطلقًا إن كنت أفعل ما أريد أم أنني أتصرف امتثالًا لتعليمات». فسألته: «هل مجيئك لزيارتي مثال لهذا؟» فابتسم وقال: «نعم، وأعتقد أنني سأنصرف الآن». ثم نهض، وسار نحو الباب، وقال لي وهو يفتحه: «سأعود إلى حقل الفاصوليا»، كان يغمرني شعور قوي بالتعاطف معه، وكأنه فهمني، كان والدن Walden كتابًا

(1) الهيبيز (بالإنجليزية: Hippies) ظاهرة اجتماعية كانت بالأصل حركة شبابية نشأت في الولايات المتحدة في ستينيات وسبعينيات القرن العشرين، ثم ما لبثت أن انتشرت في بقية الدول الغربية. وتعتبر هذه الحركة مناهضة للقيم الرأسمالية، حيث ظهرت بين طلاب بعض الجامعات في الولايات المتحدة كظاهرة احتجاج وتمرد على قيادة الكبار ومظاهر المادية والنفعية وثقافة الاستهلاك، فقام بعض الشباب المتذمر بالتمرد على هذه القيم والدعوة إلى عالم تسوده الحرية والمساواة والحب والسلام. ميزوا أنفسهم بإطالة الشعر ولبس الملابس المهلهلة والفضفاضة والتجول والتنقل على هواهم في مختلف الأنحاء تعبيرًا عن قربهم من الطبيعة وحبهم لها. وجدت هذه المجموعات من الشباب في المخدرات والجنس وموسيقى الروك متنفسًا لها وطريقة للتمرد على القيم وتجربة أشياء جديدة. ووصلت هذه الحركة الشبابية أوجها أيام فرقة «بيتلز»، والتي استطاعت استقطاب ملايين الشباب في الغرب، لكن للملاحظ أن هذه الحركة قد بدأت في التراجع بالسرعة التي ظهرت بها، حيث تخلى عنها الكثيرون إما بسبب تقدمهم في السن أو بسبب استيعابهم في المجتمع. (المترجمة).

مؤثرًا في حياتي، رغم أنه ما من سبيل ليعرف هذا. (كتب جاك تيزارد في رثاء المحلل النفسي وطبيب الأطفال دي. دبليو. وينيكوت، أن المسألة ليست أن وينيكوت كان يفهم الأطفال، وإنما أنهم كانوا يفهمونه). شعرت في تلك اللحظة بأنني مفهوم فهمًا عميقًا، وكنت متأكدًا أن شيئًا ما حدث بيننا يبشر بعلاقة بيننا في المستقبل، وهذا ما تحقق بالفعل، فقد بدأ ذلك الشيء، وأراد كل منا أن يستمر.

تبدأ الفقرة الأولى في الفصل السابع، «حقل الفاصوليا»، في كتاب والدن لهنري ديفيد ثورو Henry David Thoreau كالتالي:

في غضون ذلك، لم تنتظر الفاصوليا الذي زرعتها، والتي بلغت مساحة خطوط حقلها مجتمعة سبعة أميال تمت زراعتها بالفعل، تخفيف أعوادها، لأن ما زرع منها مبكرًا نما قبل أن يُزرع التالي؛ ولم يكن تأجيله سهلًا بالتأكيد. ما معنى هذا الثبات الشديد واحترام الذات، وهذا الجهد الهرقلي[1] المحدود؟ لا أعرف. بلغ بي الأمر أني أحببت خطوط حقلي، وفاصولياي، رغم أنها كانت أكثر مما أريد بكثير. لقد ربطتني بالأرض، وكنت أستمد منها القوة مثل أنتايوس[2]. لكن لماذا عليّ أن أزرعها؟ العلم عند الله. كان هذا هو عملي المثير طوال الصيف، لأجعل هذه الرقعة من سطح الأرض، التي لم يكن ينبت بها سوى حشيشة الإوزّ والتوت الأسود ونبات سانت جون (عصبة القلب)، وما إلى ذلك، قبل أن تُنتج الفاكهة البرية الحلوة والأزهار الجذابة، هذه الحبات بدلًا عنها. ما الذي سأتعلمه من الفاصوليا، أو الذي ستتعلمه الفاصوليا مني؟

يقول ستانلي كافيل في كتابه The Senses of Walden معاني والدن، في تعليقه على الكتاب: «يصادف عقلنا اللغة لكنها لا تُفرض عليه». أعتقد أنني لحسن الحظ صادفت احتمال وجود لغة مشتركة لكنني لم أجبر عليها، فملاحظة معلم الرسم المشتركة بيننا جعلتني أشعر، وكأن كل منا يتحدث بلغة والدن. كان الأمر واضحًا تمامًا بالنسبة لي حين علق ذلك التعليق قبيل انصرافه، كيف كان هذا الفصل وثيق الصلة بمناقشتنا، رغم أنني لم أستطع تذكر النص الأصلي بالتفصيل. إنه يعتني بأمه، وأنا أعتني به، وثورو يرعى نبات الفاصوليا، لكن ما الذي يجعله يقوم بذلك. «لكن لماذا عليّ أن

(1) نسبة إلى هرقل في الأساطير الإغريقية، أبوه الإله زيوس وأمه البشرية ألكميني، ويضرب به المثل في القوة الخارقة. (المترجمة).

(2) كائن عملاق، أبوه الإله بوسيدون وأمه الأرض، كان يجبر كل عابر أن يشاركه لعبة مصارعة الذراعين، وكان يغلبهم جميعًا ثم يقتلهم، حتى هزمه هرقل. (المترجمة).

أزرعها؟» (زراعة النبات كتربية الأبناء)[1]. إن الفاصوليا، أي زراعة الفاصوليا «ربطتني بالأرض»، أي «بأمنا الأرض»، وأمدته «بقوة مثل قوة أنتايوس»، لكن ثمة شيئًا لم يدركه ثورو: «ما معنى هذا الثبات الشديد واحترام الذات، وهذا الجهد الهرقلي المحدود؟ لا أعرف». هذا «الجهد الهرقلي المحدود» وهو ملء دلو الفحم، فيه لغز، يتعلق بالمعرفة، فقد قال «لا أعرف» في حين أنه كان ينبغي أن يقول « لم أعرف قط». ليس السؤال مجرد: لماذا أفعل هذا؟ بل هو السؤال الأقل تجريدية. السؤال الذي يبدأ في الأسرة. من الذي أفعل هذا من أجله، وما الذي أفعله من أجله، عندما أفعل ذلك؟ «ما الذي سأتعلمه من الفاصوليا، أو الذي ستتعلمه الفاصوليا مني؟» (يقول ثورو: «أنا لم أقرأ كتبًا في الصيف الأول، بل قمت بتخفيف أعواد الفاصوليا»، فالسؤال الضمني هنا ما الذي تتعلمه الكتب من قراءتنا إياها؟ «يُنادى معلّمُ الرسم ليفعل شيئًا يفعله بالفعل، وهو لا يدرك ذلك، وعدم الإدراك هنا يعني أن كلمات أمه تجعله مرتبكًا ومتراجعًا وتحط من قدره، لقد تُرك ليشعر بأن فاعليته، أو بالأحرى رغبته، مضطربة أو مهددة، بل سُلبت منه، كان يظن أنه يعمل عملًا طيبًا، كان يرغب في عمله. بعبارة ثورو: «الثبات الشديد واحترام الذات... الهرقلي». لكن ربما كان يعمل امتثالًا للأوامر وحسب، ربما كان مجرد عضو في جسد أمه. أحد أطرافها. أو أنه لا يتمتع بالخصوصية.

تزامن عدم إدراكه هذا مع كلمات أمه، وكانت أفعاله بالنسبة إليه ألمًا تشكيليًا. أما فهمه إياي، سواءً كان هذا قصده أم لا، وتخميني أن هذا كان بحثًا غير واعٍ لاكتشاف أي جماعة أنتمي إليها، أي عصابة كنت عضوًا فيها، فكان فهمه إياي رابطًا تشكيليًا. فقد جعلتني إشارته إلى والدن أشعر أن بيننا عالمًا مشتركًا. والخبرتان اللتان ستلاحظهما هما تصورات الفهم، فماذا يمكن أن نسمي الوعد بمعرفة أشياء مشتركة، رغم أنه قد يصعب وصف نوع هذه المعرفة، أو بالتأكيد إذا كانت نوعًا من المعرفة على الإطلاق. كان معلم الرسم يريد أن يعرف، أن يفهم، ما الذي يجري بينه وبين أمه (في إطار ما يمكن أن يجري بيني وبينه)؛ فربما أظن أنني لست بحاجة إلى معرفة ما يجري بينه وبيني، إذ يبدو أننا كنا في الصفحة نفسها عند الاقتباس من والدن، رغم أننا شخصان مختلفان تمامًا والتقينا لتونا. مع ذلك، ففي كلتا الحالتين، كانت فرص الاتفاق عظيمة، للتخلص من عدد لا يحصى من الاختلافات بيننا، أو لنقُل، تمامًا مثل وعود التقارب. والمشاركة قيدٌ بقدر ما هي انطلاق. لقد فهم كل منا الآخر، من خلال

(1) المفردة المستخدمة بالإنجليزية هنا raise لها معنى « يربي» أي شيء: أطفال، نبات، حيوانات، طيور. (المترجمة).

كتاب والدن، الذي يمكن أن يُطلقنا، كما فعل في الواقع، إلى مستقبلٍ مشترك، وهو يعتقد أنه إن استطاع أن يفهم ما يجري بينه وبين أمه في تلك اللحظات، فإنه سيتحرر منها، وسيتصرف بحرّية، وسيرغب فيما يشاء. إن عدم إدراك الشيء مهانة؛ وإدراكه نقيض ذلك. ما نقيض المهانة؟ أو بصياغة أكثر براغماتية إلى حد ما، ما بدائل المهانة، ما الخيارات المتاحة؟

يوجد هنا تخلٍ، بالمعنى الذي صاغة كافيل، وهو «الشعور بوجود شيء ما تتنازل عن نفسك راضيًا من أجله». وحين نقول إننا نشعر بالمهانة، فذلك يعني أننا عهدنا بأنفسنا أو عُهدَ بنا إلى أناسٍ لا يبالون بسعادتنا، أناس يريدون أن يجعلونا عاجزين، أناس يريدون أن يشعرونا بالمهانة، أناس يخذلوننا عندما نعهد بأنفسنا إليهم، وعدم إدراك الشيء، في أسوأ الأحوال، عجزٌ مؤذٍ، وما نحتاج إليه في هذه المواقف ليس مجرد مكان خاص بالمرء؛ بل جماعة خاصة به. فإن حلم العقلية المتشابهة هو حلم بمجموعة من الناس، أو زوجين، يختفي احتمال عدم الإدراك بينهم. بل تختفي فكرة عدم الإدراك برمتها.

ربما ما يشار إليه هو أن الزمن قبل إدراك الشيء وعدم إدراكه هو القضية أو هو صلب الموضوع. وبالتالي لنا أن نتصور كيف يمكن أن نعيش حياةً إدراك الشيء فيها ليس دائمًا هدفًا، حياة لا شيء فيها لتدركه، في كل المقاصد والأغراض، ويمكن أن يكون تصورنا لهذا، في حياة شخص راشد، عندما نغرق في التفكير، أو نُستغرق في أمر دون الحاجة إلى أن نعرف سبب استغراقنا فيه، أو ما الذي نستغرق فيه بالفعل؛ أو حين نحلم. أو، بالعودة إلى حياة الرضيع، الحياة قبل النكات، وقبل اللغة، التي كانت حياة يتولى مسئوليتها شخص ما تُفترض فيه القدرة على إدراك الشيء، أي أن يتصور حاجات الوليد، ويتصور ما الذي سيهدئ انزعاجه. وهنا يمكن أن نرى، إذا اعتبرنا الطفولة المبكرة نوعًا ما صورة أساسية أو إعلامية، أو مجرد قياس مفيد، أن الشخص له مطلق الحرية في ألا يضطر إلى القلق بشأن إدراك الشيء أو عدم إدراكه، ما دام شخص آخر يقوم، أو يحاول أن يقوم، بهذه المهمة نيابة عنه. وهذا هو عدم إدراك الشيء الذي يعتمد على إدراك شخص آخر، فيمكننا قول إن الرضيع لا يعرف أنه يخبر أمه بشيء ما، أو أنه يحكي لأمه نكتة، لكنها ينبغي أن تعيش وكأنه يخبرها بشيء، الذي يمكن أن يشبه النكتة، يمكنها إدراكه. فالأم تفهم نكتة، بل وتفهم نكتةً لم تُحكَ.

بالنسبة للرضيع، ليس هناك شيء يُدرك، أي يُفهم، لكن بالنسبة للأم يوجد شيء يُدرك. فإذا كانت الأم لا تُدرك الشيء، لا يمكنها فهم حاجة الطفل... ربما لن يتاح للطفل مطلقًا فرصة معرفة أن هناك شيئًا يجب إدراكه، شيئًا يخصّه، لنسمِّه حاجته، ينبغي أن يدركه أحد غيره (لن يكون لديه حس الدعابة، كما نقول، ولن يفهم النكتة لأنه لن يعرف حتى إنها نكتة). إننا لا ننظر إلى الأطفال الرضع باعتبار أن عليهم أن يدركوا الشيء حتى يشاركوا من حولهم، لكن يمكننا النظر إلى الأمهات باعتبار أن عليهن إدراك حاجات أطفالهن. فيفترض في الأمهات أن يعرفن، وهذا بالطبع يضع عبئًا كبيرًا عليهن. فمهما فهمن أطفالهن الرضع فهمًا جيدًا، لن يمكنهن دائمًا إدراك حاجاتهم. وهذا معناه أنهن سيُتِحن لأطفالهن حتمًا تجربة أن تكون هناك أمّ لا تدرك، ولن يكون عدم الإدراك فيها، على المستوى المثالي، أمرًا كارثيًا. فالأم المثالية، الأم الكاملة، التي يتمنّاها الرضيع في مخيلته، هي وحدها التي تدرك. أي، بعبارة أخرى، تتوفر حرّيةٌ، أي تحرر من طغيان الكمال. ألا تَفهم وألا تُفهم (فالفهم ليس دائمًا أفضل ما يمكن أن نفعله لإشباع الحاجة). ويُفترض أن كل أشكال الطغيان تنطوي على فهم حاجات شخص آخر فهمًا تامًا.

لذا، يوجد شيء ما أصعب فهمًا. يولد أحيانًا من التخلي وأحيانًا لا. وهو حياةٌ عدم الإدراك فيها هو الهدف وليس المشكلة، حياةٌ الهدف فيها هو تعلّم كيف لا تركب الدراجة الهوائية، وكيف لا تفهم القصيدة. أو بالنظر من الاتجاه المعاكس، ربما تكون حياة كان إدراك الشيء فيها، والرغبة في إدراكه، والتطلع إلى إدراكه، هو المشكلة. حياةٌ لا تسبق فيها رغبة المرء في أن يكون مشاركًا رغبته في حزم رأيه. وكأن إرادة الفهم -طبيعتنا الثانية إن جاز التعبير- كانت أحيانًا إلهاء عن، أو اجتناب شيء أكثر قيمة أو حتى أكثر متعة. وكأن الأمر إدراكٌ مفاجئ أننا أُعطينا الخارطة الخاطئة، أو مجموعة التعليمات الخاطئة؛ أننا، على سبيل المثال، بدلًا من أن ندين لبعضنا بشيء، ظهر لنا أننا يمكن أن نفعل شيئًا آخر معًا. وبالطبع، فإن صياغة الأمر بهذه الصورة، يذكرنا بأن رغبتنا في عدم إدراك الشيء يمكن أن تشبه، في بعض الصيغ على الأقل، ما يسميه لاكان «شغفنا بالجهل»، وما يصفه فرويد، بشكل أقل بلاغة، بأنها رغبتنا في عدم معرفة الأشياء التي تكدرنا (وكأن عدم معرفتنا بها يُقلّص معاناتنا، وهو في حد ذاته ضريبة استثمارنا في المعرفة). ولعل عدم إدراك الشيء مجرد اجتناب مقصود؛ فمسألة تعلم كيف لا يدرك المرء النكتة يمكن أن تكون مجرد رؤية سريالية

مفزعة. وربما كان نوعًا من التوق، الذي يشعر المرء فيه أن الإشباع يُفسد الرغبة، أو أن الطعام يدمر الجوع. لكن ما أود أن أؤكد عليه هنا هو التفكير البديل أو التكميلي، أن إدراك الشيء، بوصفه غاية أو إنجازًا مفترضًا، ربما يكون في حد ذاته تجنبًا؛ ولنقُل تجنب عزلتنا أو تفرّدنا أو اهتمامنا الودي أو عدم اهتمامنا بالآخرين. إننا، من هذا المنظور، بمصطلح فيتغنشتاين Wittgenstein الرائع، «مفتونون» بإدراك الشيء، وهذا معناه أننا مفتونون بصورة أنفسنا باعتبارنا متآمرين أو متواطئين أو عارفين ببواطن الأمور. وبهذه الصورة، فبمجرد أن نتمتع بقدرٍ من الحظ يُحوّلنا إلى أناس قضيتهم إدراك الشيء وعدم إدراكه، قد نرغب عندئذٍ في تعلم عدم الإدراك أو في التخلي عن معرفة الحاجة المفترضة، لأن نكون ذلك النوع من الناس الذين يدركون الشيء دائمًا، والذين يفهمون النكتة حتى وإن لم يجدوها مضحكة، والذين يفهمون القصيدة سواءً كانوا يعتقدون أنها قصيدة جيدة أم لا، والذين يلتقطون الفكرة بحيث يكونون في وضع يتيح لهم تقييمها. فما عسى أن يكون شكل مجتمع أولئك الذين لا يدركون الشيء؟ وأي نوع من الاتفاق العام بإمكانهم تحقيقه؟

يمكن الحديث عن عدم إدراك الشيء هنا بوصفه جهلًا مطبقًا لا يتزعزع لصالح شيء أفضل، شيء أفضل من التواطؤ؛ ليس براءة أو سذاجة في غير محلها، وإنما اعتقاد مثلًا بأن عدم إدراك الشيء يكون في بعض المواقف أقرب إلى الكشف، ويكون الإدراك أقرب إلى الإبهام، أي أننا يمكن أن يخدعنا الرضا بإدراك الشيء، وتبثّ فينا حيرة عدم إدراكه حيوية غريبة. من هذه الزاوية، يمكنك أن تقول إذا كنت تفهم سبب اتفاقك مع أحدهم، ثم سبب عدم اتفاقك معه بالفعل، أن اعتقادك بوجود أشياء مرغوبة مشتركة هو قلق بشأن هذه الأشياء المرغوبة، وخصوصية الرغبة التي يتعذر فهمها، أو قلق بشأن عدم وجود أي أشياء مرغوبة. يمكن أن تقول، بصورة أوضح، إنك إذا فهمت عطيل، وليست لديك أدنى فكرة عما تتحدث عنه (السؤال هو: هل لديك شيء تقوله عن عطيل، أو: هل تعي أن ثمة شيئًا لا يمكنك قوله، وليس هل تفهمها أم لا). كذلك يمكن أن تقول، ربما على نحو أقل وضوحًا، إنك إن أردت أن تكون مع شخص لأنه يفهمك، فإنك تفضل المشاركة على الرغبة، والأمان على الإثارة (ففي بعض الأحيان تكون الأشياء الجيدة التي تفضلها ليست هي دائمًا الأشياء التي ترغبها بشدة). لقد تعلمنا أن نتمناها، لكن رغبتنا في أن يفهمنا الآخرون، يمكن أن تكون أشد مطالبنا انتقامًا، وربما تكون هي الوسيلة التي نعلق عليها، ونحن

كبار، تذمرنا من أمهاتنا؛ وهي الوسيلة التي لا نعفو بها عن أمهاتنا مطلقًا بسبب عدم تلبيتهن كل حاجة لنا. إن رغبتنا في أن يفهمنا الآخرون، ونحن كبار، ربما تكون، من بين أشياء أخرى عديدة، أشد صيغ الحنين عنفًا.

بعبارة أخرى، هناك فرق بين شخص يقول شيئًا ما يجعل المرء يشعر أنه مفهوم، وشخص يقول شيئًا صادمًا. يوجد، أو يحتمل وجود، فرق بين قراءة شيء واضح جلي، وقراءة شيء له تأثير قوي؛ بين الكلمات بوصفها محصلة الخبرات والكلمات بوصفها جماع المعرفة. يوجد فرق بين الرغبة في الراحة والهدوء والرغبة في الاستفزاز والقلق. ونحن نتحدث إلى بعضنا البعض ونقرأ من أجل هاتين الفرصتين، وغيرها من الخبرات كذلك. لكن الفنون اللغوية هي التي تبدو على الفور مرحبةً بفكرة قابلية الفهم، ويمكن وضع قابلية الفهم فيها في سؤالٍ أكثر أو أقل وضوحًا.

وهذا التعقيد الجوهري الذي يتضح إلى حد بعيد في أهداف العلاج بالتحليل النفسي المتعارضة، وفي مسألة الشفاء، هل هدف العلاج بالتحليل النفسي هو زيادة فهم الفرد لنفسه أو تحريره للرغبة؟ وهل هذه الأهداف متكاملة، ولا سبيل إلى فصلها عن بعضها، أم أن كلًّا منها منفصل عن الآخر؟ هل فهمي لما يسمى الذات يحرر رغبتي أم يكبتها، هل يسمح هذا، بتعبير وليم جيمس William Jame، «بتدفق الإبداع والإمكانات إلى الأبد؟» هل الحياة الطيبة هي الحياة التي أدرك فيها؟ أدرك، إلى حد ما، ما يجري بداخلي وبداخل الآخرين، أدرك من أنا. أم هي الحياة التي لا أحتاج فيها إلى ذلك، فحياة لم تختبر هي حياة لا تطاق؟ فمن تعريفات العلاج بالتحليل النفسي، مثلًا، أنه حرية جديدة في إضفاء مسحة من السخرية على أي وصف للذات. وبالتالي، هل كوّنا صورة صنعتها الذات للفهم. لإشباع رغبتنا في الفهم، تمامًا كأن يكتب المرء قصيدة، أو يُعلّم أن يكتب قصيدة، خصيصًا للنقد الأدبي؟ كيف سيكون الحال إذا كنت شخصًا لا يمكن لأحد أن يصفه بسهولة، أو لا يمكن لأحد أن يتوصل إلى وصف لك يبدو وثيق الصلة أو مفيدًا أو توضيحيًا؟ فعندما نقابل واحدًا من هؤلاء، والاحتمال الأكبر أن نجده في أعمال أدبية، روايات دوستويفسكي على سبيل المثال، أكثر مما في روايات جين أوستن؛ تكشف لنا المعرفة الضمنية، التي ننزع إلى أن نعيش بها، أي الافتراض الضمني، بأن هناك عددًا كبيرًا من الناس نعتقد أننا نفهمهم بالفعل بدرجة ما، أو أننا نفهمهم إلى درجة تكفي لئلا نقلق بشأن هذا. والأمر هنا بالطبع يتعلق بالنتيجة، ماذا نفعل مع من لا نفهمهم،

وماذا نريد منهم. في الجامعات يطلقون على هذا تاريخ الجنون، أو علم الإنسان (وقد كان يسمى علم اللاهوت). ولدينا تشخيصات في الطب النفسي للتأكد من عدم وجود أناس لا نفهمهم.

في عالم النقد الأدبي الأصغر، وعالم ما يسمى الثقافة الشعبية الأكبر، يعرف هذا «بصعوبة» الشعر الحديث. فإذا كانت غايتك، على الأقل بوصفك قارئًا للشعر، ليس أن تفهمه، فسيكون الأفضل لك أن تقرأ جون أشبيري وليس فيليب لاركن، وجيه. إتش. برين وليس جون بيتجيمان. إن فهم الشيء يكون لمن يطلق عليهم جيفري هيل في كتاب كتابات نقدية Critical Writings «مجتمع المبتدئين». فعندما سئل أشبيري في مقابلة شخصية لماذا شعره صعب إلى هذه الدرجة، كانت إجابته أنك عندما تتحدث إلى غيرك من الناس، فإنهم في آخر الأمر يفقدون اهتمامهم، لكن عندما تتحدث إلى نفسك، يرغب الناس في استراق السمع. ولا أحد، ربما باستثناء أشبيري يتحدث إلى نفسه بالطريقة التي يكتب بها الشعر، لكن ما يشير إليه أشبيري بطريقته البارعة غريبة الأطوار هو أن الرغبة في التواصل تبعد الناس عن بعضهم البعض. ويرى أنك إن تحدثت إلى الناس، سيفقدون الاهتمام. وإن تجاهلتهم، أو بالأحرى، إن تجاهلتهم بالتحدث إلى نفسك، فسينشغلون بك. وكأن الفضول قد يُفضّل أحيانًا على المواساة، ويفضل استراق السمع أو الاستماع بالمصادفة على التواصل أو الفهم. إن الرغبة في أن تَفهم أو أن تُفهم، في أن تتواصل أو تنفتح، كما نقول، يمكن أن تعطيك صورة زائفة، يمكن أن تكون مكانًا خفيًا، ويمكن أن تكون ملاذًا أو ملجأ.

تنطوي عبارة «عدم إدراك الشيء» على فكرة أنك قد تدركه؛ في حين أن الاحتمال الآخر هو أنه لا يوجد «شيء» لتدركه، أي أن الشخص أو القصيدة لا يمكن فهمهما بهذا المعنى، وكأننا يمكننا أن نحصل على صورة خاطئة لكل منهما، وبالتالي نضطر إلى تحمُّل كل ما تحمله هذه الصورة الخاطئة من تبعات. وللتعبير عن ذلك في أبسط صُوره، فإن الصعوبة التي يشتهر بها الشعر الحديث هي شكل أخذه مذهب الشكوكية الحديث عن معنى الفهم، عما يمكن أن نفعله أو نريده عند الفهم. ماذا تقول عن قصيدة ما، أو عن شخص أو له، إذا لم يكن الفهم هو الغاية، وإذا كان القصد هو ألا تفهم الشيء؟ وإذا لم ترد الوضوح، فماذا تريد بدلًا عنه؟ هل تتوقف عن استخدام كلمة «فهم» وتبدأ في استخدام كلمة «إعادة

وصف»؟ هل تقدّم وصفًا لا يُرجى أن يكون تفسيرًا؟

ينبغي أن يفهم الوالدان، بمعنى معين، الرضع والأطفال؛ لكن ربما كان الفهم شيئًا نفعله فيما بيننا. شيئًا آسرًا رائعًا بصورة غريبة. لكنه أيضًا قد يكون شيئًا مقيّدًا تراجعيًا، وأكثر ملاءمة لذواتنا الأصغر سنًا، وربما يكون بالفعل أكبر دفاع لنا مُعاقَب عليه ثقافيًا ضد أنواع الخبرات الأخرى. والنشاط الجنسي حالة واضحة في هذا الصدد. لا يخضع للفهم أو لا علاقة له بالفهم، أو سهوٌ عنه. ذلك أنه إذا كان النضجُ سعي المرء إلى عدم الشرعية، فذلك لأن شرعية المرء تكمن فيما يعتقد أنه يعرفه عن نفسه. وهذا، في رأيي، الذي سرعان ما اكتشفه فرويد ثم حاول ألا يكتشفه. إن ما يصفه فرويد ليس زيادة معرفة الذات، بل حدودها. إنه يحكي لنا قصة عن الحاجة إلى أن نتجاوز بالنضج حاجتنا إلى أن نَفهم ونُفهم. فالطفل يحتاج إلى أن يفهمه والداه. وأن ينتبها بالقدر الكافي إلى حاجاته ومخاوفه. ثم يحتاج إلى أن يفطم من هذا. يأتي الفهم أولًا. بحكم تعريفه، في حدود المعقول. ثم الحرية في ألا تفهم أو عدم الحاجة إلى أن تفهم. والتحليل النفسي، في الواقع، هو العلاج الذي يفطم الناس من الاضطرار إلى أن يَفهموا ويُفهموا. إنه «تدريب لاحق» على عدم إدراك الشيء، وصيغة فرويد الجديدة لمشروع قديم. هي تجاوز الفهم إلى حدود الفهم. وأفضل قراءة لعمل فرويد هي بوصفه مرثاة طويلة لقابلية حياتنا للفهم. إننا نفهم حياتنا حتى تكون لدينا حريةُ ألا نضطر لفهمها.

* * *

وعَد التحليل النفسي مريديه، منذ بدايته، بفُرصٍ للفهم والتفسير تبدو غير مسبوقة. وسرعان ما بدأ يتخذ صورةً تشبه مسرحيات شكسبير المبسطة، وهي «السلسلة الفريدة» للطبعات ثنائية اللغة لمسرحيات شكسبير التي، كما يصفها سلافوي جيجك Slavoj Žižek في كتابه استمتع بأعراض مرضك Enjoy Your Symptom! بها «النص الإنجليزي الأصلي القديم على الصفحة اليسرى وترجمته إلى الإنجليزية الدارجة المعاصرة على الصفحة المقابلة»، ويقول جيجك إن «الإشباع الشديد الذي تسببه قراءة هذه النسخ، يكمن في أن ما يُزعم أنه مجرد ترجمة إلى الإنجليزية المعاصرة تجاوز هذا... فصارت مقولة «أكون أو لا أكون، تلك هي المسألة»، شيئًا يشبه «إن ما يزعجني الآن هو: هل أقتل نفسي أم لا؟». فإن ما يسميه جيجك «الإشباع الفاحش» في هذه الترجمات. وهي

أقرب إلى ما يمكن أن تبدو عليه تأويلات التحليل النفسي بالنسبة إلى نقادها. هي سخافة اختزالها المطلقة، فالفهم هنا منقوص بمعنى اختزال التعقيد. فأعمال شكسبير تبسّط لأن التبسيط هو غاية المراد. فلا متعة في اللغة التي تقاوم ما نريد فعله بها، ولا يفترض أن متعة المقاومة يمكن أن تكون مرغوبة. ويرى جيجك، أن «النسخ الجديدة القياسية» من أفلام هيتشكوك «شيءٌ شبيهٌ» بالتبسيط أو الاختزال «فرغم أن الرواية واحدة، تبخر «الجوهر»، أي الأسلوب الذي يميز تفرد هيتشكوك». مع ذلك، يشير جيجك إلى أنه ربما كان جزءًا من «الإشباع الفاحش» الذي تمنحه أعمال شكسبير وهيتشكوك المبسطة هو أننا لا نملك إلا أن نتعجب، من خلال كل هذه المحاكاة غير الدقيقة، مما يسمى عبقرية الأساتذة، ومما نحصل عليه عندما نظن أننا نفهمهم، ومن كيفية إقرارنا بهذه البدائل الهزيلة، التي تقدم لنا المتعة، والتي بالتأكيد لا تجعل شكسبير وهيتشكوك يبدوان شديدي البراعة، أي، أبرع منا. ويقول جيجك:

لكن ماذا لو كانت هذه العبقرية خرافة، نتيجة تحويلنا (نحن المشاهدين) هيتشكوك ورفعه إلى مستوى «الموضوع الذي يفترض فهمه»؟ إن ما أفكر فيه هو موقف المبالغة في التأويل: كل شيء في فيلم هيتشكوك له معنى. فلا توجد أحداث عارضة. وبالتالي، فإن وُجد شيء غير منطقي، فهذا ليس خطأه، بل خطأنا. لأننا لم نفهمه كما يجب.

إن ما يمارسه جيجك هنا هو ما أضفيناه نحن، القراء والمشاهدين، على شكسبير وهيتشكوك، فقد نسبنا إليهما نوعًا من العلم الكلي، وهي معرفة خارقة، تستدرجنا إلى ما يسميه جيجك «موقف المبالغة في التأويل». فإننا نفترض معرفتهما المطلقة بكل ما يفعلانه، ومن ثمَّ نفترض أن كل ما لا معنى له سببه أننا لم نفهم (نحن في حاجة ماسة إلى التقارب معهما حتى نشاركهما). وعندما يكون هناك «موضوع يفترض فهمه» فهو المكانة التي منحها المريضُ المحللَ النفسي، حسبما يقول لاكان. وحسب صياغة جيجك، هناك موضوع يُفترض ألا يُدرك، أو شخص «لم يدرك بالفعل». لكن يوجد من أدرك الأمر بالفعل. وهذا يربطنا، بصورة خاصة جدًّا، بنصوص شكسبير وأفلام هيتشكوك (وبآبائنا وأحبابنا والمحللين وكل من لدينا من المتخصصين الآخرين). فإذا كانت المعرفة، أو إدراك الأمر، هي العُملة، فهذه الأعمال لا غنى عنها، ولا سبيل لإعادة إنتاجها، ولا ترجمتها، وربما حتى إعادة صياغتها، فإن ما يُعرض هو تصور النقاء في

المسرحية، حتى مع ما بها من أوجه القصور. ففي تقسيم العمل المعروف هناك الغزارة؛ ذلك الشخص الذي يعرف الأسرار والخبايا، لأنه يفترض به المعرفة، وهناك القصور: الوالدان والأطفال، المعلمون والتلاميذ، شكسبير ونحن.

وما إن تكون المعرفة هي القصد، تتسع المسافة؛ فالمسافة بين مناجاة هاملت نفسه وإعادة الكتابة مضحكة؛ والمسافة بين أفلام هيتشكوك الأصلية وإعادتها المعاصرة تبعث على الكآبة. ويبدو أن كل شيء له قيمة عندنا، حسب تعبير جيجك، «التفرد» و«الجوهر»، و«الموهبة» تسقط في الفجوة بينهما. وقد أوجدت فكرة إدراك الشيء هذه الفجوة. وهي في صورتها المؤذية ما يطلق عليه المحللون النفسيون العَقد السادي المازوخي، إذ يقول المازوخي: «يمكنك أن تفعل بي ما تشاء طالما لن تتركني (في الواقع، كلما كان ما تفعله بي سيئًا، عرفت أنك لن تتركني)»، ويقول السادي: «يمكنني أن أفعل بك ما أشاء لأن كلًّا منا يعرف أنك لن تتركني أبدًا (في الواقع، إن فعل ما أشاء بك دليل على أنك لن تستطيع أن تتركني أبدًا)». فالفرد الذي يفترض أنه يعرف، الذي يفترض أنه يدرك الشيء بكلا المعنيين، يعذب الآخر الذي يُفترض ألا يعرف. لكن إن لم تكن المعرفة على المحك، فكيف يكون الوضع؟ في هذه الصورة، المؤكد أن الهدف المشترك، المعرفة أو الافتقار إليها، هو ما يجعل الناس يتماسكون معًا، وبدون قدرٍ معتبرٍ من القسوة؛ القسوة التي تستلزمها افتراضات المعرفة. فالمفهوم ضمنًا أن الناس لن يتماسكوا معًا، أو لن يتماسكوا معًا بالطريقة نفسها، مع وجود الغايات نفسها.

هناك صلة، ترجع إلى مرحلة الطفولة، بين التخلي، بمعنييه، والافتقار إلى المعرفة. وما يسميه جيجك «موقف المبالغة في التأويل» هو علاج ذاتي للخوف مما أسميه «عدم إدراك الشيء». فالمبالغة في التأويل هي إدراك الشيء بروح الانتقام. إنه يكشف القلق، إن جاز التعبير، من كون المرء ليس على صلة وثيقة بالشخص الذي يفترض أنه يعرف، أو ليس لديه نفس رأيه. وكأن السعادة، أو حتى البقاء، هي دليل القُرب، والقرب هو دليل المعرفة (والقرب يعني الرغبة في أن نكون على صلة وثيقة بمن يعرفون، وبخاصة من يبدو أنهم يعرفون). ويذكر لنا فرويد أن المعرفة هي معرفة الغياب، وهي الطريقة التي نقيس بها المسافة. فإذا كانت المبالغة في التأويل هي رغبة محمومة في أن تكون قريبًا قدر الإمكان، فربما تعتبر الشكوكية، مهما

كانت غير ذلك، حَذرٌ مما يمكن أن نصل إليه وارتياب فيه. أي ما يمكن أن نرغب في طرده من عقولنا. عن طريق ما يسمى معرفة العقول الأخرى، ولأن الشكوكية ليست مجرد شك فيما يمكن أن نعرفه عن الآخرين؛ بل شك في قيمة هذه المعرفة، فبالتالي هي تصور مطروح لما يمكن أن تمنعنا المعرفة أو تحُول بيننا وبين تجربته مع الآخرين. فقد كتب ثورو في يومياته عام 1842: «لقد انتقص نقاد شكسبير على الأغلب من قدر معاصريهم حتى يرفعوا من قدره».

* * *

في الفصل الأول - المشهد الثالث من مسرحية **عطيل**[1] بيتٌ شعري غريب، حيث يتنازل والد ديدمونة الغاضب الثائر، برابنسيو، في استسلامٍ حانقٍ، بعد تعبيرٍ بليغٍ مطوّلٍ من **عطيل**، وتعبير ربما أشد تحفظًا وحذرًا من ديدمونة، لحبهما لبعضهما. وبالفعل يسلم برابنسيو الزوجين إلى الحكومة، ويشير إلى أن الحكومة ستواصل مهمتها متمثلة في دوق البندقية (فينيسيا)، ثم سلّم كلًّا من الزوجين إلى الآخر، لكن مع تحذير عن الآباء والأبناء:

عافاكم الله. انتهيت.

أرجو من سموكم أن يتحول اهتمامنا إلى مصالح الدولة.

كان خيرًا لي أن أتبنى طفلًا من أن أنجبه.

ادنُ منها أيها المغربي:

أعطيك هُنا عن رضا

ما كنت لأسمح لك به

لو لم تسبق إلى امتلاكه. أما أنتِ يا جوهرتي،

فلكِ فضلٌ عليّ بسرورٍ عظيم، وهو أنني لم أرزق سواكِ من البنات،

لأن فراركِ كان سيضطرني أن أعاملهن بقسوة المستبدين،

وأجعل الأغلال في أعناقهن. انتهيت يا مولاي.

---

(1) استخدمتُ بتصرف ترجمة الشاعر خليل مطران لمسرحية عطيل، دار مارون عبود، بيروت، الطبعة الثامنة: 1974. (المترجمة).

«كان خيرًا لي أن أتبنّى طفلًا من أن أنجبه». لأن كلمة (adopt) في معجم أوكسفورد للغة الإنجليزية لها معنى «الدخول طوعًا في أي علاقة» (1548)... أن تأخذ شيئًا من شخص ما، وتتصرف فيه كأنه ملكك (1607)... يسمي أو يعيد تسمية (1601). و (get it) بالتأكيد، معناها «ينجب».. وهناك صور عديدة في المسرحية للإنجاب المؤذي. لكن للكلمة أيضًا معانينا المعاصرة من قبيل «يفهم» و«يلتقط»، وفي معجم أوكسفورد لها معنى «ينال... يحصل على... يكتسب» في الإنجليزية المتوسطة، ومعنى «يتعلم، يحفظ عن ظهر قلب» (1582)،... يكتشف، وبالتالي يحصل على، بعملية حسابية أو بالتجربة (1559)،... يصاب، يلتقط عدوى مرضٍ ما (1601). وبتعبير مسرحية شكسبير المبسطة، يقول برابنسيو شيئًا من قبيل «كان الأفضل لي أن أختار طفلًا بدلًا عن إنجابه»، لكنه أيضًا يقابل بين تبني طفل وفهم طفل، لأنه بالتأكيد لا يمكن أن يدرك، بمعنى يفهم، كيف استطاعت ديدمونة، في رأيه، أن تفعل به أو بنفسها شيئًا كالرغبة في الزواج من عطيل. فلو كانت ابنة بالتبني، هل سيكون هذا الأمر برمته أكثر منطقية (إذا تبنت الدولة عطيل بالطبع)؟

برابنسيو شاكر لأنه لم ينجب بنات غيرها، لأن إذا كان سلوك ديدمونة، أي «الفرار» كما يسميه، «سيضطرني أن أعاملهن بقسوة المستبدين، وأجعل الأغلال في أعناقهن» يعني، كما يعلق عليه مايكل نيل Michael Neill في نسخة المسرحية التي صدرت عن دار «أكسفورد للأعمال الكلاسيكية العالمية»، «يقيدهن إلى جذوع خشبية ثقيلة ليمنعهن من الفرار (كما كانوا يفعلون مع العبيد والحيوانات)». فإذا أنجبتَ/فهمت أبناءك، لن يفروا منك، سيكونون مثل الحيوانات والعبيد ولن يرحلوا. ويفترض أن إنجاب طفل أو فهمه، يُقصد به الملكية. فبعد مائتي بيت شعري، سيقول ياغو عن كاسيو، في المناجاة (المونولوج) الأخير في المشهد، وبالتالي عن عطيل نفسه، إنه سوف يحصل على «مكانه، بحيث أكون قد أصبتُ رأسين بضربة واحدة». «أخذ مكانه» لعب بالألفاظ على معرفة مكانه، وكيف أن هذه المعرفة نفسها يمكن أن تؤدي إلى إزاحة المنافسين. فقد برابنسيو مكانه (في وجدان ديدمونة)، وياغو مصمم على نيل ما يعتقد أنه مكانه. ويقترن «الإدراك» عندهما بالاقتناء ويؤدي إلى، كما قد يقول المحللون النفسيون، السيطرة على أشيائهم: «كان خيرًا لي أن أتبنّى طفلًا على أن أنجبه»، أي «كنت أفضّل لو لم يكن لي بها علاقة حقًّا»، فلو كنت أعرف ماذا يحدث لأبناء المرء، ما الذي يفعلونه به، لكنتُ تبنيتُ واحدًا، (هذا المتبنى ربما يكون من قبيل العبيد أو الحيوانات). كان برابنسيو

في حيرة، رغم أن مدى حيرته لم يتضح بعد.

إن تبنيتَ طفلًا، فإن احتمال أن تفهمه أقل؛ أم أن القرابة شكل من أشكال معرفة أي نوع من الأطفال لدى المرء، معرفةٌ أقرب إلى تلك التي تُعرف بها العبيد أو الحيوانات، التي يكون فيها ما تعرفه عنهم هو ما تطلبه منهم، وما يمكنهم أن يفعلوه من أجلك؟ وأنت لا تحتاج إلى أن تعرف رغبتهم إلا فيما يتعلق بتعارضها مع رغبتك، وهناك المعرفة التي يستلزمها الاقتناء والتي تجعل الاستغلال ممكنًا، من بين أمور أخرى؛ ثم هناك أنواع أخرى من المعرفة، أو ما يمكن أن نطلق عليه «أنواع عدم المعرفة». ما الذي تحتاج إلى أن تعرفه عن شخص ما، ما الذي تحتاج إلى أن تفهمه بشأنه، وإن لم يكن الاقتناء هو القضية: فإن عملية المعرفة التي نقوم بها، حيث بينت لنا المسرحية ما يحدث عندما يكون الاقتناء هو القضية؛ عندما يتّخذُ الاقتناء شكل المعرفة. ويمكننا قول إن الاقتناء يُدخلنا فيما يسميه جيجك «موقف التأويل المبالغ فيه»، وهو شيء لدى عطيل الكثير منه، لكنه لم يكن يعلم عنه شيئًا (فالبارانويا موقف تأويل مبالغ فيه من أجل البقاء). والغيرة الجنسية تتعلق بمحاولة أن تدرك الشيء حين لا تدرك الشيء.

في هذا السياق، أعني بالاقتناءِ تصوُّر استحالة التخلي، وتصور الاعتماد على معصوم لا يخطئ. في هذا الموقف المتأزم، ليس الشيء هو المهم؛ بل الاحتفاظ بالشيء، وكأن معرفة الشخص كانت وسيلة للتحفظ عليه. وعندما تتفق معرفة المرء ذاته ومعرفة الآخرين مع هذه التصورات، يكون ذلك شكلًا من أشكال سحر الكلمة. وكأن من الممكن أن يعرف المرء نفسه والآخرين بطريقة يمكن أن تضمن ألا يُخذل المرء أبدًا. ومن ثمّ، فإن هناك افتراضًا ينطوي على مفارقة ينبغي أن نضعه في الاعتبار، وهو أن معرفة المرء ذاته ومعرفة الآخرين هي وحدها ما تجعل الخيانة ممكنة. أو أن الرغبة في المعرفة هي علامة الخيانة التي وقعت بالفعل. فما يعرفه عطيل، ما يظن أنه يعرفه، يجعل ما فعله ممكنًا. وتدعونا المسرحية، في أدنى مستوياتها، إلى ملاحظة أنواع المعرفة المختلفة، وما الذي تؤدي إليه. ونرى بوضوح شديد، عطيل وهو يُستدرج ليخضع لنوع معين من المعرفة، ويصير، مثل ياغو، شريكه في الجريمة، ذلك الشخص الذي يُفترض به أن يعرف، وهو نفسه من يفترض ذلك. وعندما تتخذ المعرفة هذا الشكل، يكون أمرًا مهلكًا ألا تعرف، وأمرًا مهلكًا أن تعرف، كما تكتشف ديدمونة.

* * *

في مقطع من كتاب إنكار المعرفة Disowning Knowledge، الذي سأعود إليه لاحقًا، يستخدم ستانلي كافيل مسرحية عطيل ليقول شيئًا عن المعرفة، والعذاب، والاعتماد. فهو يريد، كما يقول، أن يلقي بالشك حول ما إذا كنا نعرف معنى أن نعرف أن شخصًا آخر موجود.

لا شيء يمكن أن يكون أشد يقينًا بالنسبة إلى عطيل من أن ديدمونة موجودة، بدمها ولحمها، وأنها كائنٌ منفصلٌ عنه، أي شخص آخر غيره. وهذا -تحديدًا- هو الاحتمال الذي يعذبه. ومضمون هذا التعذيب هو هاجس وجود شخص آخر، ومع أنه شخص مستقل بذاته، فإن له [وجودًا] خاصًا بوصفه تابعًا وجزءًا من كل... وجهره بالشك في إخلاصها مجرد غطاء لإدانة أشد، شك رهيب يُخفي وراءه مع ذلك يقينًا أشد، يقينًا لا يمكن التعبير عنه... وهذا ما ظللت أواصل الوصول إليه بوصفه سببًا للشك. محاولة تحويل الحالة الإنسانية، وحالة الإنسانية، إلى معضلة فكرية، أو إلى لغز.

يستخدم عطيل، حسب رؤية كافيل، يقينًا واحدًا ليُخفي يقينًا أشد إثارةً للقلق: يستخدم افتراض معرفته بأن ديدمونة خانته ليخفي التهمة الحقيقية، وهي أنها شخص مستقل يَعتمد عليه (وبالتالي فهي تمثل تهديدًا لرجولته واعتداده بذاته). ويقول كافيل إن ما يعذبه حقًّا هو هذا العلم باعتماده عليها؛ لذلك، فهو، في الواقع، أسرع بربطه بالكارثة التي كان يخشاها دائمًا: تخليها عنه. وحلّ المشكلة بقتلها. وبقتلها، بالطبع، تأكد بالفعل أنها لن تخونه أبدًا (وأنها تخلت عنه إلى الأبد). يقول كافيل إن: المأساة «هي المكان الذي لا يُسمح لنا فيه بالفرار من عواقب هذا الإخفاء، أو من دفع ثمنه». لذا، فإن قصتنا الأساسية هي دائمًا التعامل مع، حجب معرفة سابقة أو إخفائها، وهي أننا لا ولن نستطيع السيطرة على من نعتمد عليه من الناس؛ وعندما يكون هذا الشخص هو إله «العهد القديم» (التوراة)، على الأقل بعد حركة الإصلاح الديني، فما من شك في أن الآخر الذي نعتمد عليه خارج سيطرتنا، فإذا كان الآخر شخصًا لم يعد في يدنا شيء.

مع ذلك، ففي وصف كافيل هنا يفوق نوعٌ من المعرفة النوع الآخر، فهناك معرفةٌ حقيقية، يمكن أن نقول معرفة أساسية. اعتمادنا الشديد المطلق على الكائنات المستقلة تمامًا بكل ما في الكلمة من معنى. وهذا يختفي تحت كافة أشكال معرفتنا الأخرى. يقول كافيل في صيغة محيرة

إن سبب الشكوكية هو «محاولة تحويل الحالة الإنسانية... إلى معضلة فكرية، أو إلى لغز». فإذا كانت لغزًا، فإننا إذا عرفنا ما يكفي، أي إذا عرفنا الأمور الصائبة بالطريقة الصحيحة، أمكننا حل اللغز. أما الحالة الإنسانية، كما يصيغها كافيل، والتي هي بشكل أو بآخر الحالة الإنسانية التي صاغها التحليل النفسي الذي تلى فرويد، فهي غير قابلة للحل. فلا يوجد شيء نعرفه عن أنفسنا أو عن غيرنا يمكن أن يحل مشكلة أن هناك آخرين موجودين بالفعل، وأننا نعتمد عليهم تمامًا باعتبارهم موجودين فعلًا، ونفصلهم عن غيرهم ممن نحتاجهم. وليس هناك شيء نعرفه عدا هذا، وأي شيء آخر نعرفه، أو ندّعي أننا نعرفه، أو يفترض أن نعرفه، أو لا نعرفه، يأتي من هذا. وبصفة عامة، يريد كافيل، وفرويد بالتأكيد، أن نلاحظ أن معرفتنا، كما هي، هي محاولتنا المستميتة لإخفاء هذا. ويمكن أن يحمينا الشك من هذا أو يساعدنا على رؤيته. وينبغي علينا، بنصّ كلام كافيل، أن نُبطل معرفة الآخرين لصالح الإقرار بوجودهم، ويجب علينا ألا ندع المعرفة تحل محل الإقرار، وإلا سينتهي بنا الأمر بإنكار -أي عدم القدرة على إثبات- وجود الآخرين، وبالتالي وجودنا. إن معرفة الآخرين، في مصطلح التحليل النفسي، يمكن أن يكون دفاعًا، أو الدفاع، ضد إقرار وجودهم الفعلي، وما نريد وجودهم من أجله.

والجدير بأن يُضاف إلى هذا أنّ علينا أن نبدأ، على نحو تطوري، بمعرفة ذواتنا ومعرفة الآخرين. أي بأن يكون لدينا، أو يسمح لنا بأن يكون لدينا، وهم هذه المعرفة؛ لكي نجعل الإقرار ممكنًا. فإن إدراك هذا، في البداية، هو السبيل الوحيد الذي أمامنا لتكون لدينا حرية عدم الإدراك. وإن توهم معرفة شخص آخر يخلق إمكانية، أو حرية، عدم معرفته، أن نكون أحرارًا، أي بعدم معرفته، في فعل شيء آخر بشأنه. ويسمي فرويد معرفة الآخرين هذه «التحويل»، وهي تقوم على، أو تنبع من وهم سابق بمعرفة الوالدين ومعرفة الذات في علاقاتها بالوالدين. واتخاذ قرار التحويل إذن لا يعني، في سياق العلاج بالتحليل النفسي، إعفاء المريض من رؤية المحلل النفسي كما لو كان شخصًا آخر (أمًا، أبًا، شقيقًا أو شقيقة، أو ما إلى ذلك) ما يعني الاعتقاد بأنك تعرف من هو، وأن هناك معرفة أصلية، أو تمكين المريض من استبدال التحويل، إنه يعني إعفاء المريض من تصور أنه يَعرف ويُعرف، وهو جزئيًا وهمٌ؛ وهمٌ ضروري يجعل التطور ممكنًا (وبتعبير كافيل يحول المعرفة إلى إقرار). والتحليل النفسي بوصفه علاجًا، فرصة لاسترداد حرّية ألا تعرف أو تُعرف، وبالتالي اكتشاف ماذا يمكن أن

يفعل الناس غير ذلك مغًا. وكان أحد أهدافه، ذلك الذي نفاه فرويد، هو إعادة فصل الجنس عن المعرفة.

* * *

«كان خيرًا لي أن أتبنى طفلًا من أن أنجبه». الشيء الآخر الذي يمكن سماعه في هذا البيت. ربما هذا النوع من الأشياء الذي يحبذه التحليل النفسي. هو، من وجهة نظر برابنسيو في هذه اللحظة في المسرحية. فكرة أن من الأفضل أن يكون لدى المرء أطفال بدون ممارسة الجنس، لأنه عندما يصل الأمر إلى إنجاب الأطفال ينبغي التفاوض في جزئية الجنس، وكأن في هذه اللحظة انكشف له شيء مزعج. شيء مخيف يكفي لتحويله إلى طاغية. ليس عن ابنته وحبيبها وحسب؛ بل عن النزعة الجنسية ذاتها أيضًا. ويمكن صياغة الأمر كالتالي: ربما تعرف ابنتك لكنك لا تعرف نزوعها الجنسي. ويمكنك أن تعرف شخصًا، لكن الشيء الوحيد الذي لا يمكنك أن تعرفه، معرفة حقيقية، هو نزوعه الجنسي، من جانبٍ لأنه هو شخصيًّا لا يعرفه، ومن جانب آخر، لأنه ليس من الأمور التي يمكن معرفتها (فهو ليس معلومات). ويمكن أن نقرّ بأننا مخلوقات لها شهوات، لكن، في هذه الحالة، يمكن أن يعرف الوالدان أطفالهما جيدًا جدًّا، لكن ربما لا يعرفان إلا القليل عن شهوتهم، والعكس صحيح بالطبع. ولا يمكن لعالم يجعل المعرفة مراتب أن يولي فهمًا كاملًا اهتمامًا شديدًا إلى الشيء الوحيد الذي لا يمكن معرفته عن الفرد. ولا يُفترض أن يفهم الوالدان لماذا وقع أبناؤهم في حبّ أناسٍ بعينهم.

كان أمرًا غريبًا بالنسبة لبرابنسيو أن ابنته يمكن أن تحب رجلًا مثل عطيل؛ فهي، في الواقع، تبدو له الآن كأنها ابنة متبناه. بدأ بأنه يعرفها، لكنه الآن لا يعرفها (فالطفل المتبنى هو طفل لا يشاركه الوالدان تاريخه الكامل، ويعتبر تاريخ الطفل المجهول تاريخًا محددًا: وكأن التاريخ المشترك هو على الأقل معرفة مشتركة). ولا يمكن أن يظل برابنسيو، بالكشف عن رغبة ديدمونة، ذلك الرجل الذي يُفترض أنه يعرف ابنته. إن ما يظهر هو طريقة الشخصيات الذكورية في معرفة النساء، وعواقب ما سمته ميلاني كلاين Melanie Klein «غريزة الرغبة في معرفة جسد الأم». وعندما يصل الأمر إلى النزوع الجنسي، لا نفهمها. لكن هذا لا يعني أننا لم نصل بعد إلى الطريقة الصحيحة في المعرفة وحسب، بل نوع المعرفة التي تناسب طبائعنا الجنسية. معنى ذلك أننا لن ندرك الأمر إذا تعلّق بالجنس. ربما

تكون لدينا معرفة محدودة به، لكننا لن نسبر غوره، كما كان يحدث. ويمكننا أن نعرف حقائق الحياة، لا أكثر. ويمكن أن نمارس الجنس لكننا لن نفهمه، كما نقول.

من الغريب أن نقول إننا نعرف الناس، لكننا لا نعرفهم بوصفهم كائنات لها شهوات، ذلك أننا ما دمنا نقبل أن للناس، ومنهم الأطفال، نزوعًا جنسيًا، فعلينا أن نعترف أن معرفتهم بأي طريقة واعية ليس أفضل ما يمكن أن نفعله معهم كما أنها ليست طريقة مبشّرة. ربما نعرف الطعام الذي يحبونه، وألوانهم المفضلة، وما يتذوقونه أو لا يتذوقونه في الفن، فهي أشياء يمكن أن نعرفها. لكنها لا تمثل إلا قدرًا ضئيلًا للغاية. حسبما يرى فرويد وكثيرون غيره من كتّاب الحداثة. وفي الواقع، فإن ما تكشف عنه كل هذه المعرفة بالناس هو مدى ما يمكن أن تفعله لنا المعرفة الضئيلة، وكيف يجعلنا الآخرون نشعر بالكآبة حقًّا، ويثبت هذا لأن الناس عندما يقعون في الحب، يحرصون حرصًا شديدًا على المعرفة، وأن يعرفوا أمورًا عن بعضهم البعض، وكأنهم يقولون لبعضهم بهذا الشغف المحموم بالمعرفة الوثيقة، عند الحب، تتعطل المعرفة، وعند الحب، فإن ما يبوح به المرء هو ما يرغبه، لكن ليس لدى المرء أي فكرة عما يرغبه. أو يمكن أن تكون هذه الرغبة في المعرفة، كما يريد براوست Proust أن يقنعنا، أشد ضررًا وأقل فهمًا، ذلك أن ما يريد المرء أن يعرفه عن الآخر، بلا وعي، هو ما سيشفينا من رغبتنا فيه. بعد ذلك يصبح عدم معرفة شخص ما، وعدم فهمه، جزءًا لا يتجزأ من غاية الحفاظ على الرغبة. والرغبة في معرفة شخص ما، والرغبة في فهم شخص أو قصيدة أو نكتة، ربما تكون رغبة في قمع الإثارة المرتقبة أو تخفيفها؛ أو حتى التخلص من رغبتنا فيها. وعندما يقذف الرجل بسرعة، فذلك لأنه يعرف المرأة تمامًا، وعندما تفر امرأة من رجل ترغبه، فإنها تتصرف وكأنها تعرف ما الرجل بالنسبة لها. وحالات الإدانة هي محاولات لتنظيم الإثارة.

لو كان الأمر مسألة حساب منطقي، لأقصى سعادة لأكبر عدد من أجزاء أنفسنا، لكان علينا أن نفكر وحسب في أننا نحتاج إلى النجاح في مجالات حياتنا التي يمنحنا فهمها الحياة التي نريدها، وكذلك في المجالات التي يمنحنا عدم فهمها هذا أيضًا. ويحتمل أن نجد أننا في معظم المجالات التي تهمنا نحتاج إلى القليل من كلٍ منهما، كما نقول. لكننا إذا ركزنا على عدم إدراك الشيء، أو وصفنا ما الذي تمنعنا محاولة إدراك الشيء من تجربته.

وفي رأيي، ثمة شيء واحد، يصبح واضحًا، رغم أنه سخيف بعض الشيء، وهو أن كل قدرتنا وكل ثقتنا تتعلق بإدراك الشيء. فأي نوع من الثقة يمكن أن نحصل من عدم إدراك الشيء، إلا ذلك النوع من الثقة الذي يمكن أن يأتي من تحدي السلطات والسخرية منها؟ وفي الموقف العكسي البسيط، فإن تعليم شخص ما كيفية ألا يركب الدراجة إما تغريه، على النقيض، بأن يركبها وحسب، أو يكشف عن مدى التزام كل راكبي الدراجات. فما يهمني هو ما الذي يمكن اكتشافه أو إيجاده أو تجربته، في عدم إدراك الشيء يمكن أن يكون ذا قيمة (كيف، على سبيل المثال، يمكن أن يكتب المرء عن قصيدة ما، إن لم يبذل أي محاولة لشرحها؟). ولأن هذا، في الواقع، هو موقفنا من النزوع الجنسي، حسب فرويد، فإن كل ميولنا، ومنها أجزاء من الميل المرتبط بالتحليل النفسي، تستهدف تفسيره، لنتعرف شهوتنا، ونصفها لأنفسنا وللآخرين. يقول الفيلسوف روبرت براندوم Robert Brandom في كتابه العلة في الفلسفة Reason in Philosophy إن «تحديد ما هي بالفعل علة ماذا، يعتمد على ماهية الأشياء الفعلية»، لكن عندما يتعلق الأمر بالنزوع الجنسي، فإننا لا نعرف أبدًا ماهية الأشياء بالفعل، لكننا عند الوصف نجعل النزوع الجنسي، وشهوتنا، شيئًا لا ولن يكون أبدًا. يبدو الأمر كأننا نحاول إيقاف تأثيره، ومنعه من اتخاذ مساره. وهذا، على الأقل، أحد الأمور التي يشير إليها فرويد وهي أن، بمرور الزمن، فيما يتعلق بالنزوع الجنسي، ينبغي علينا أن نتخلى عن المعرفة، أو بالأحرى، ما دمنا لا نستطيع التخلي عنها. وذلك، على الأقل بمصطلح التحليل النفسي، فإننا، حين نتعرض لصدمة، سنسعى للمعرفة وعدم المعرفة، وعندما نكون لا حيلة لنا، سنصبح فضوليين. وعلينا أن نسخر من محاولة معرفة أمور عن نزوعنا الجنسي (وستصير القصص التي نحكيها عن نزوعنا الجنسي دائمًا مضطربة ومزعجة). وإذا كان بوسعنا أن نصف أنفسنا بأننا لا ندرك الشيء، فإننا نفترض أن شخصًا ما يفعل، أن شخصًا ما يُفترض أنه يعرف أو يدّعي ذلك. وما يَعرفه المحللون النفسيون بصفة عامة عن الجنس هو عقم كثير من معرفتهم الغريبة. وإن ما يصدم ما يسمى المريض وما يسمى المحلل النفسي على حد سواء، في كثير من الأحيان، في عملية التحليل النفسي هو أن في كمٍّ كبير مما يبدو حقيقيًا لا يوجد على الإطلاق فرق يمكن التنبؤ به. أو بدقة أكبر، لا سبيل لمعرفة الفرق الذي يمكن أن تصنعه المعرفة في حد ذاتها؛ ذلك أن ما يمكن أن تكتشفه عن رغبتك الشخصية، أو عن تاريخ رغباتك، لا يخبرك بشيء معين عن نزعاتك أو ميولك المقبلة.

هل تستطيع أن تتعلم ألا تعرف، كما تتعلم أن تعرف، وما الفائدة التي يمكن أن تعود عليك من هذا؟ أو في أي مجال من مجالات حياتنا يمنحنا عدم المعرفة، أي عدم إدراك الشيء، المزيد من الحياة بدلًا من المزيد من الموات؟ متى يضيّق آفاقنا اضطرارنا إلى إدراك الشيء أو رغبتنا فيه؟ هل يوجد طاغية مسلمٌ به. هل هناك شخص ما في أذهاننا يأمرنا بأن نحاول إدراك الشيء؟ إن المشترك بين التحليل النفسي والنقد الأدبي، على أقل تقدير، هو الرغبة في تفسير شيء ما، وإضافة شيء ذي قيمة إلى الموجود، وإعادة وصف شيء ما برؤيةٍ لمستقبلٍ مفضّل. تقول الناقدة الأدبية باربارا جونسون Barbara Johnson في كتابها أشخاص وأشياء Persons and Things إن «التعبيرات البلاغية تساعد في التعبير عن الرغبة، ولا أحد يبحث عن أساليب جديدة ليقول ما يرغب فيه». وعندما يكون عدم إدراك الشيء أمرًا مرغوبًا. حين يمكننا الإقرار بمجالات في حياتنا تكون الرغبة في إدراك الشيء فيها أمرًا مربكًا. فعلينا أن نجد ألفاظًا للتعبير عنها. وما يستحق التساؤل هو أي حدود سيكون على من لا يريدون دائمًا إدراك الشيء حمايتها. وهل يمكنهم الإفلات بها أم لا.

ما يُفلتُ به

«لا يأتي شيءٌ مهم ومعه تعليمات»

- جيمس ريتشاردسون، فيكتورز.

كان أول استخدام لعبارة «الإفلات بها» في بريطانيا. حسب مرجعية معجم أوكسفورد للغة الإنجليزية التي لا ينالها الشك، في رواية ألدوس هكسلي Aldous Huxley أنتيك هاي Antic Hay التي صدرت عام 1923. وسواءً كان هذا صحيحًا أم لا. فالفاصل لا يتعدى 45 عامًا بين أول استخدام مسجل لها بوصفها عبارة أمريكية دارجة وبين رواية هكسلي. فنشأة هذه العبارة في هذا الموضع من الرواية أمرٌ كاشف لدلالات العبارة. يصف أشعياء برلين، في مذكرات سايبيل بيدفورد Sybille Bedford عن ألدوس هكسلي، قوة هكسلي في أعماله الأولى بوصفه بطلًا ثقافيًا لجيل كامل بالعبارات التالية: «المتهكم، هكسلي الذي ينكر وجود الله، الذي يثير الخوف والاستهجان... العدمي الشرير... [فرحة] القراء الشباب الذين يرون أنفسهم منغمسين في واحدة من أخطر الرذائل وأغربها في زمن ما بعد الحرب الذي يشيع فيه التمرد». وقد كتب هكسلي نفسه إلى والده عن روايته الثانية، التي نجحت نجاحًا باهرًا، يصفها بأنها:

كتابٌ ألّفه أحد أفراد ما يمكن أن أسميه جيل الحرب لغيره من أفراد هذا الجيل... وهدفه أن يعكس، خياليًا بالطبع ولكن بإخلاص أيضًا، حياة وآراء عصر شهد الدمار العنيف الذي حدث لكل المعايير والأعراف والقيم تقريبًا التي كانت قائمة في الفترة السابقة.

فإذا كان هدف الكتاب أن يعكس«حياة عصرٍ ما وآراءه» وتشير هذه العبارة نفسها إلى عنوان رواية لورانس ستيرن The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman حياة وآراء تريسترام شاندي، من الأعيان، وهذا لما يدور فيها من اضطرابات غريبة وانقطاعات عجيبة. فالرواية في الواقع تُفتتح بتحرر البطل ثيودور غمبريل من وهم الألوهية، ووهمه عن نفسه كمعلم في مدرسة، وتدور القصة، وهي في الواقع سلسلة من المواجهات الاجتماعية مع من يعيشون فوضى العصر ويتحدثون عنها، حول بؤس غمبريل ومحاولته العبثية للدخول في عمل تجاري، لتسويق

اختراعه المضحك، الفكرة التي قال عنها لوالده (والدٌ آخر) «جاءت... كالرؤيا، فجأة، وكأنها وحي إلهي. جاءتني فكرة لامعة عظيمة. فكرة براءة اختراع ملابس غمبريل الصغيرة». «الملابس الصغيرة» كناية عن الملابس الداخلية، التي يشرحها بقوله: «يمكن وصفها بأنها سراويل لها قاعدة هوائية، قابلة للنفخ عن طريق أنبوب له صمام، وهي كلها مصنّعة من مطاط سميك أحمر اللون لا لحام فيه، يوضع بين طبقتين من القماش». ولا حاجة بنا إلى قول إن هذا الاختراع لم يسفر عن أي شيء، وهو يعتزم بيعه إلى «أحد الرأسماليين أو... أن أستغله تجاريًا بنفسي». على المستوى الرمزي، بالطبع، يجعل هذا الاختراع الثبات أكثر راحة، ويحمي من تقتضي أعمالهم الجلوس لفترات طويلة. بل ويحميهم من أشياء أصعب من ذلك. يأخذ غمبريل اختراعه إلى رجل أعمال غامض يدعى السيد بولديرو. وكأنه «بولد هيرو» (البطل الجريء) أو «بولد إيروس»[1] (إيروس الجريء). الذي يتحمس لسرقة غمبريل ومن يودُّون شراء المنتج على حد سواء. ويقدمه لنا هكسلي بدقة، في أكثر فصل مغرضٍ في الكتاب. فيقول عنه:

كان بولديرو منشغلًا باستمرار، ولديه دائمًا عشرون مهمة مختلفة يقوم بها في آن واحد، نشيطًا صافي الذهن على الدوام، ولا يتعب مطلقًا. إلّا أنه لا يحترم المواعيد أبدًا، وغير مهندم دومًا. وليس لديه أي إحساس بالزمن ولا بالنظام. لكنه كان يُفلت بها كما كان يحب أن يقول. قام بتوصيل السلع. أو بالأحرى كانت السلعة توصل نفسها بالشكل النقدي المناسب، بأعجوبة تقريبًا، كما كان يبدو له قطعًا.

كان انتهازيًا. لديه دائمًا عشرون مهمة مختلفة يقوم بها في آن واحد. وكان يتحدى التقاليد المعتادة أو يتهرّب منها، فهو «ليس لديه أي إحساس بالزمن ولا بالنظام». «لكنه يفلت بها كما كان يحب أن يقول». وكونه يحب قول هذا يُعدّ أمرًا مهمًا. فهو نوع من التفاخر، شيء يجب إعلانه، بل وهناك متعة في قوله. وهو ادعاء. ولأن هذه الفكرة أقرب إلى الأخلاق الجديدة؛ فإنها تشير لنا، بقوة نوعًا ما، إلى تحويل هكسلي التعبير التجاري إلى تعبير أخلاقي. «قام بتوصيل السلع. أو بالأحرى كانت السلعة توصل نفسها بالشكل النقدي المناسب»؛ كان يمكن أن يكون العكس شديدًا، لكن هكسلي يريد أن نرى كيف صارت «السلعة/الخير»، وأي نوع من الناس جعلوا الأمور تسير هكذا. بولديرو قبل كل شيء صريح، وواضح

(1) Eros هو إله الحب والرغبة والجنس في الميثولوجيا الإغريقية. (المترجمة).

فيما يتعلق بكيفية بيع المنتج. وهو يحب أن يقول إنه مستغِل ومخادع وأمين في آن واحد، وأن هذه الصفات لم يعد بينها تعارض.

واصل السيد بولديرو كلامه بطلاقة شديدة لدرجة أن غمبريل كاد يجزم أنه لا بد يقتبس كلام شخص آخر «نريد أن نخاطب الغرائز والمشاعر الإنسانية العظيمة... فهي منابع العمل. وهي ما تنفق المال، إن جاز التعبير».

وتابع كلامه قائلًا: «إن المعلِن الديمقراطي الحديث، واضح تمامًا أمام الجميع، وهو يخبرك بكل شيء». لكنه صريح وأمين بغرض الخداع؛ فهو يستخدم العلم ليُقنع ويضلّل، لكن العلم الذي يمكن أن يستخدم بهذا الشكل، يستخدم، بعبارة أخرى، على نحو مقنع للغاية، مقبول تمامًا، مجرد من المبادئ إلى أقصى حد. إن كنت مطلعًا على الأدب، يقول بولديرو لغمبريل، «ليس هناك تدريب على التجارة الحديثة أفضل من تعلم الآداب». «فأنا بوصفي رجل أعمال متمرسًا، أؤيد دائمًا الجماعات القديمة، لا سيما في تدريسها العلوم الإنسانية». فالعلوم الإنسانية وتعلُّم الأدب، تدريب على الإفلات بفعلٍ ما. في هذه الحالة، تحويل شيءٍ سخيف إلى سلعة أساسية («هذا ما يمكن أن نفعله بسراويلنا، يمكن أن نجعلها تحمل رسالة، رسالة روحية عظيمة»). بدأ غمبريل، بإيحاء من بولديرو، يتعرف مواهبه الشخصية: «كان بوسعه أن يكون، وهذا ما كان يشعر به دائمًا، ناقدًا وكاتبًا ساخرًا لا يرحم، ذلك الكاتب العنيف المجرد من المبادئ المثير للجدل». النقد والهجاء، سواءً كانا مجردين من المبادئ أم لا، هما الجنسان الأدبيان اللذان يُتهم الناس فيهما، يظهر أنهما يفلتان بأفعالهما، في حين أنهما لا ينبغي أن يفلتا بها، ففي النقد والهجاء تُكشف العظمة المزعومة وتُمتدح العظمة الحقيقية. لكن الأدب، «الإنسانيات»، تتواطأ مع الروح التجارية الجديدة، مع «عملية الإعلان الديمقراطية الحديثة»، ولأنها معلنة على الملأ، وتخبرك بكل شيء بصراحة، فإنها تفلت بفعلتها. فالأدب يساعدك على أن تفلت بفعلتك، ويفضح إفلات الآخرين بفعلتهم في آن واحد، وبالتأكيد يمكن للمرء أن يفلت بفعلته عن طريق فضح الطريقة التي يفلت بها الآخرون بفعلتهم. ففي مبادئ بولديرو الأخلاقية الجديدة، لا نعرف ما يفعله الناس، ولا نعرف أغراضهم، لأنهم يخبروننا بما يفعلونه، وهو معلن على الملأ. ولكي نجعل الأمور أشد تعقيدًا، فإن بولديرو يشبه إلى حد ما ستيرن في رواية تريسترام شاندي Tristram

Shandy: «لديه إحساس متدنٍّ بالزمن والنظام. لكنه يفلت بفعلته، كما كان يحب أن يقول». لا يفتقر إلى الإحساس بالزمن أو بالنظام، وإنّما لديه إحساس مختلف بهما. لكنه يفلت بفعلته، كما أحبَّ أن يقول.

إن براعة الناقد والكاتب الساخر تكمن في ألا يَدع الناس يفلتون بأفعالهم، لكن ربما يكون عدم ترك الناس يفلتون بفعالهم في حد ذاته وسيلة للإفلات بشيء آخر. وهذا أمر يتساءل عنه هكسلي بوضوح في أنتيك هاي؛ كيف تكون الحياة في ثقافة يحب الناس أن يقولوا فيها «أفلتُ بفعلتي»، ويكون ذلك أمرًا يفخرون به؟ أمرًا يحبون أن يحكوه للآخرين. ثقافةُ الإعلان الناجح فيها هو صورة من صور التميز الأخلاقي، وفيها ملابس غمبريل الصغيرة الحائزة على براءة الاختراع هي السلعة التي أصبحت سلعة أساسية. وربما يسهل الآن قول الأشياء الواضحة المعتادة، أو عبارات الانتصار (الرأسمالي) الواضحة، قول إن الحملة الإعلانية «الديمقراطية الحديثة» الناجحة للترويج لملابس غمبريل الصغيرة الحائزة على براءة الاختراع، ربما تكون أحد أفعال السخرية الأخلاقية أو أحد أفعال البراعة المبدعة، انتصار بلاغة الخطاب على الحقيقة والخير. فما الذي نحتفل به حين نحتفل بمن يفلتون بفعلتهم؟ وما الذي ندينه حين ندين؟

* * *

لا يعتقد المؤمنون أن الرب «يفلت بفعلته» لأن هذه العبارة نفسها تتضمن وجود سلطة أعلى. فإن كانت تعني كسر القواعد مع الإفلات من العقاب؛ اجتناب العواقب المتوقعة، والقيود المعتادة، فهي تقر أيضًا بوجود قواعد. وهذا يشيد بفكرة أننا، بالطرق المعتادة للأمور، تحت المراقبة، أي أن هناك من يراقبنا طوال الوقت، وأننا لسنا أسيادًا في منازلنا، وأننا «محل عناية»، بهذه العبارة الغامضة. وهذا سبب أن الإفلات بأفعالنا، كما سنرى، أحد أكثر خبراتنا إثارة للارتباك. فإذا كانت أول كذبة ناجحة للطفل على والديه هي أولى لحظات الاستقلالية. اللحظة التي يثبت فيها لنفسه أن والديه لا يمكنهما قراءة أفكاره، وبالتالي فهما ليسا إلهين عالمين بكل شيء؛ فهي إذن اللحظة الأولى أيضًا التي يدرك فيها التخلي عنهما، وقد تفتحت أمامه خصوصية الإمكانية. فإنك إن أفلت بفعلةٍ ما، رغم أن الأمر يتوقف إلى حد ما على ماهية هذه الفعلة، كما سنرى أيضًا، تكون قد أحسنت التصرف وأسأت الفعل، فأنت مطلقٌ ولكن بلا حماية. فقد حررت نفسك، مؤقتًا على الأقل، من شيءٍ ما، لكن عليك إذن أن تتعامل مع

حريتك الجديدة. إن غموض العبارة يتعلق جزئيًا بصورة الحرية الغريبة التي تحتويها. بهجةٌ تخفي وراءها خوفًا.

وعندما تفلت بفعلتك. ولنسمِ هذه «الفعلة»، لدواعي المناقشة، جريمة ما، يمكن، رغم أنك «أفلتَّ بها»، أن تغير حالتها. ينكشف شيء ما عن السلطة الأعلى، ضعفها، عدم عصمتها، غفلتها، وبالتأكيد قدرتها على كل شيء، وبالتالي تغير شيء في علاقتك بهذه السلطة. فقد تمكنت من إقرار تحديها، وتوقفتَ عن اعتبار أن اختبار منتهى سلطتها أمرٌ مسلّمٌ به. إن ما تم استرداده، أو اكتشافه، ليس حريتك في الحقيقة، أو على الأقل ليس حريتك بعد، بل تحررك لمدة طالت أو قصرت. هذه الفترة المؤقتة، هذه البداية غير المؤكدة، ضروريةٌ بصورة واضحة في العملية برمتها. فمتى تعرف أنك قد أفلتَّ بفعلتك؟ وما الذي تفكر في تقديمه دليلًا؟ الواضح أنك إن كنت ما زلت هاربًا، فأنت لم تفلت بفعلتك، وأنك ما زلت تحاول. فماذا تفعل في هذه الفترة من التحرر، أو بها؟ كيف -إن حدث- تُغيّر هذه الفترة وصفك لما تتمتع به من القوى التي اختلستها مؤقتًا؟ فكّر في الطفل الذي نجحت أولى كذباته. إنه يعيش في البلد نفسها الآن، لكنها بلد آخر في الوقت نفسه. أولًا، ماذا ستفعل القوى المفترضة -إن وجدت- ما إن تلاحظ ما حدث؟ الواضح أن عدم فعلها أي شيء يمكن أن يجعلها تبدو أشد قوة. وقد تكون جريمتي الناجحة هي مجرد كشف لمدى صعوبة سبر غور سلطتها الفعلية.

عندما نتكلم عن الإفلات بفعلةٍ ما، فإننا نتكلم عن إمكانيةٍ مذهلةٍ لعدم عقابنا على الحصول على ما نعتقد أننا نريده (ما يسميه سارتر «دُوار الحريّة»، كانت الحرية، بالنسبة لهذا الرجل القصير، لها علاقة بالمرتفعات). وطالما كانت فكرة العقاب برمتها هي ما تجعل عددًا كبيرًا من رواياتنا ترتبط ببعضها. النهاية المحببة التي تمنحنا بدايةً ووسطًا، اللذين ليس من السهل دائمًا إيجادهما. فإن الإفلات بفعلةٍ ما يعني أيضًا إعادة كتابة القصة. فإذا أفلتَّ بفعلتك فعلًا، تكون قد راجعت توقعاتك، ومن بينها توقعات السرد. ومعظم القصص، وكل القصص التي تهذب الأخلاق، تكون عن لماذا وكيف لا يمكننا أن نفلت بأشياء ينبغي ألا نفلت بها، وعن لماذا، إذا اقتبسنا عنوان ستانلي فيش Stanley Fish، لا يوجد مثيل للإفلات بفعلةٍ ما، وهو أمر جيد أيضًا. وهذا يعني أن معظم القصص، تؤكد على فكرة التعدي (التأسيسية). فهي عن لماذا لا نستطيع الإفلات

ولا نفلت بالأشياء؟ أو عن لماذا لا نريد حقًّا أن نفلت بها؟. لماذا نحن كاذبون فاشلون هكذا؟. ويؤدي هذا إلى الشيء نفسه (تخيَّل ما الذي كان يمكن أن يحدث لأوديب، ناهيك عن التحليل النفسي، لو كان قد أفلت بفعلته، لو أنه عاش بعدها في سعادة تامة إلى الأبد). إذا كان هذا هو احتمال الإفلات بشيء، أو توقعه، من بين أعمق مشاعر الإثارة لدينا، فإن عدم احتمال حدوث شيء كهذا يعيد الاطمئنان التام. إن «حلم اليقظة»، أوهام التمني في الحياة اليومية، هو قولنا عن الإفلات بالفعلة. ويميل الواقع إلى أن يكون المكان الذي يُحتج به حين لا يكون ذلك ممكنًا.

لكن في البداية نحتاج إلى معرفة كيف نصوّر ما تصفه العبارة، ويشكّل ذلك معرفة ما هذا «الشيء». فالمعنى الحرفي الواضح لعبارة «أفلتَّ بشيء» هو أنك تأخذه معك، يحتمل أن تكون قد سرقته، لكن يمكنك الإفلات بطلبه، أو بمجرد التلميح أنك تطمع فيه. مع ذلك، لا بدَّ أن يبدو أنه سرقة، «فالشيء» بالتأكيد يخص شخصًا آخر. ولعل هذه إحدى الطرق لمعرفة ماذا يخص من، فإن أفلَتّ به، فإنه لا يخصك، حتى ذلك الحين، بأي معنى. فلنتخيل شخصًا ما يأخذ شيئًا ما، ربما يكون شيئًا ملموسًا، ولا يريد أن يعيده. مع ذلك، بالطبع، فإن ما تنقله العبارة قبل كل شيء هو الإفلات بالشيء دون عقاب، وأن ما أفلتَّ به هو الشيء المرغوب ولا عقاب؛ هذا ما يعنيه «الشيء». وهناك «شيئان»: الشيء الملموس الذي قد لا يسترد أبدًا. ربما يكون بمعنى أو بآخر ما زال في حوزتي، لكنني لا أفشل في الإفلات به إلا عندما يُمسك بي وأعاقب. الشيء المسروق يجعل العقاب ممكنًا، لكن غياب العقوبة وحده يعني أنني أفلِتُ بفعلتي حقًّا. إن الإفلات بالشيء يعني ما يمكن أن يطلق عليه التبعات الأصيلة للرغبة في الأشياء، ولنا أن نقول إن التبعات لا تكون أصيلة حقًّا إلا عندما لا يفلت أحد بفعلته. والإفلات بالشيء نوع جديد من التنبؤ، يتنبأ بما لا يمكن التنبؤ به، أي ما لا يمكن معرفته حرفيًا، أي تبعات الحصول على ما نريد إذا لم يكن يخصنا. فإذا أخذت شيئًا لا يخصك، وأفلتَّ به، عليك أن تفكر ما الذي يمكنك أن تفعله به. وليس للقواعد معنى إن كان يستحيل كسرها. فلن تكون القواعدُ قواعدَ إلا في وجود عقوبات على كسرها، لأن الإفلات بالأشياء، مثل كل من الرغبة والإنجاز، ليس كالأخبار التي تظل جديدة.

مثل كثير من الأمور التي تبدو وكأنها موجودة منذ قديم الأزل. لا يمكن أن نتخيل وقتًا لم يكن الناس فيه يريدون أن يفلتوا بفعالهم. فإن عبارة

«الإفلات بالشيء» ليست سوى ذلك، كما سنرى. إنها تضع نفسها في الزمان والمكان بوضوح استثنائي. وهذا في حد ذاته يجعلنا نقف عندها. ففي معجم تشامبرز القرن العشرين (Chambers Twentieth Century Dictionary)، نجد: «الإفلات (بشيء)، ينجح في تحقيق شيء رغم الصعوبات والعواقب: تنفيذ شيء بنجاح أو «دون عقاب». حتى هذا التعريف به إبهام ضروري: ينجح في تحقيق شيء رغم الصعوبات والعواقب «هي منذ الوهلة الأولى انكشاف ونجاح، وصِفتُها المعبرة» بنجاح أو «دون عقاب»، ليست بالضرورة المعنى نفسه. ويفضّل معجم كولينز للّغة الإنجليزية (Collins English Dictionary) تضمين صفة «غير المشروع» بشكل لا لبس فيه: «الإفلات بشيء: 1. يسرق ويفرّ بما سرقه (مال، بضاعة، وما إلى ذلك)، 2. يقترف (خطأ ما أو شيئًا غير مشروع، وما إلى ذلك) دون أن يُكتشف أو يعاقب، أو بعقاب بسيط». وما يقدمه لنا تعريف كولينز هو أن الإفلات، ليس إفلاتًا بخطأ ارتُكب وحسب، بل هو نفسه خطأ يُرتكب، إنه يشمل أخذ شيء لا يخصك، وبالتالي لا يمكن أن يصبح ملكك. وكأن بإمكانك أن تفلت بفعلةٍ فقط إن كانت هذه «الفعلة» جريمة ما، فأنت تعرف أنك ارتكبت جريمة عندما تظن، ولو لفترة وجيزة، أنك أفلت بفعلةٍ ما. والفرق بين أن تُكتَشف وأن تُعاقب يستحق الإشارة. بتكرار ما ورد في معجم تشامبرز «تنفيذ شيء بنجاح أو دون عقاب». باعتباره يطبق المذهب الأخلاقي بأن «لا جريمة إلا التي تُكتشف». والربط الذي يصنعه التعريفان هو ربط بين النجاح في فعل شيء ما، وعدم المشروعية، والنجاح في فعل غير مشروع، يفترض أنه كذب، والكذب الناجح هو أكثر الأمثلة على هذا شيوعًا. لكن ما علينا أن ننتبه إليه هنا هو أنني ربما أفلت بكتابة سوناتا بأسلوب بترارك (Petrarchan sonnet)، ويمكن أن أنفذها بنجاح، وربما أُفلت بالسرقة الأدبية لأن اقتباسي لن يُكتَشف. بعبارة أخرى، توجد صلات مهمة بين فعل الشيء بطريقة جيدة، وفعله بلا عقاب. فإن لم يعاقبني النقاد، سأعرف أن السوناتا ناجحة. فربما يكون عدم التعرض للعقاب علامة على النجاح في أفعال لم نعدها غير مشروعة. إن اقتراف فعل دون التعرض للعقاب، وإتمام الأمر دون عقوبة، يمكن أن يكون شيئًا جيدًا أو شيئًا سيئًا، أو الاثنين معًا، وهذا يتوقف على رؤية المرء.

لكن، الواضح، أن الإفلات بشيء، واقتراف فعلة دون عقاب، يؤدي بنا إلى فكرة اكتشاف الفعلة، لأننا نفلت بفعلتنا إلى أن نُكتَشف. ومع ذلك، بالتأكيد، فإننا نكتشف أنفسنا دائمًا بالفعل. ومن ثمّ، فالإفلات بالشيء

أيضًا، طريقة للكلام عن العلاقة بين الباطن والظاهر، بين خصوصيتنا وما يجري بيننا وبين غيرنا. فأفعالنا يمكن أن تخفى على الآخرين بشرط أن نلاحظها بأنفسنا قبلهم. لكن ليس بالضرورة أن تمر أفعالنا دون عقاب إن لم يكتشفها غيرنا. «فالضمير يجعلنا جميعًا جبناء» لأننا نرى أنفسنا ونحن نقترف الفعل. وما نسميه العقل يتجه إلى أن يكون المكان الذي نفلت بالأشياء فيه. ونطلق على هذا، كما قلت، حلمَ يقظةٍ، خيالًا مثيرًا، تحقيق أمنيةٍ؛ والعقل، في رأي فرويد على الأقل، هو أيضًا المكان الذي لا يفلت فيه أحد بأي شيء، كما يقول هاملت، وما يسميه لاكان «الأنا العليا الفاحشة» أشد دقة في ملاحظاتها، وأشد قسوة في عقابها من أي سلطة خارجية. وأحد العوامل المطمئنة في التحليل النفسي هو أنه يبيّن لنا أننا لا يمكن أن نفلت بأي شيء، ولا حتى بأفكارنا؛ «فالشعور بالذنب» هو الكلمة التي نعبر بها عن عدم الإفلات بالشيء. فالإفلات بالشيء، بكل ما يحمله من معنى، يمكن أن يعني عدم الشعور بالذنب، وهي أمنية غالية، سيكون علينا أن نعود إليها.

لم يفلت أحد في مسرحية هاملت بشيء، وفي الواقع هكذا تكون التراجيديات، المسرحيات التي لا يفلت الناس فيها بشيء، بأقسى معنى للتعبير. لكن المعنى الآخر في عدم إفلات أحد في هاملت، وفي الواقع، في أعمال شكسبير بأسرها، بأي شيء، هو أن العبارة لم تكن موجودة، بالمعنى الذي نقصده، في أوائل القرن السابع عشر. إنها، كما قلت، عبارة يمكن تحديدها بدقة، رغم أنه أمرٌ مثيرٌ للدهشة أن نكتشف أن منشأها كان في العامية الأمريكية، وأنها كانت تستخدم في أمريكا منذ أواخر القرن التاسع عشر، لأن أول ذكرٍ لها كان في عام 1878. وتعريفها في قاموس أوكسفورد الإنجليزي OED هو ما يلي:

يفلت بـ (عامية أمريكية) يحصل على أفضل شيءٍ من، يفوز في منافسة. وأيضًا (في الدارجة أمريكية الأصل) ينفّذ بنجاح؛ ينجح في الفوز بشيء أو سرقته؛ يقترف (فعلًا) دون عقاب؛ وهي تستخدم كثيرًا كعبارةٍ، يفلت بشيء ما، ينجح المرء فيما يحاول فعله؛ يقترف فعلًا دون أن يُكتَشف أو يُعاقَب، وبالتالي يفلت بجريمة قتل: يفلت بأي شيء؛ يفعل ما يشاء.

وكما سبق، كان أول ذكرٍ إنجليزي للعبارة في رواية ألدوس هكسلي أنتيك هاي عام 1923 («لم يكن لديه أي إحساس بالزمن ولا بالنظام. لكنه أفلت بها كما كان يحب أن يقول»). وفي استخدام العبارة المبكر، بوصفها

بالعامية الأمريكية، ربما لا يدعو إلى الدهشة بالنظر إلى مبادئ العصر والأخلاق الاقتصادية، فكل المعاني تقريبًا تنحصر في النجاح. أو الفعل الذي تم بنجاح. وهي تتناول «الفوز أو السرقة». والطريف أنها تشمل أيضًا فكرة الفوز في منافسة، وكأن في أي منافسة ناجحة، ربما يكون هناك نوع من الإفلات بشيء ما، وأن من يميل إلى التنافس غير محصن من الحظ أو الازدواجية.

يوجد بالتأكيد نوع من الانتصار، هزيمة النظام، التقدم بأي وسيلة ممكنة، وهي ما يبدو أن العامية تعزّزه: أمور طيبة، أمور ضرورية، أمور رائعة، ويبدو كأنه يقول، ربما تتضمن كسر القواعد، وأن الغايات لا تبرر الوسائل وحسب، بل يمكن أن تحتفل بها. وأنه قد يوجد أيضًا شيء نبيل أو مجيد أو بطولي في الإفلات بشيء ما؛ وفي الواقع، ربما تدل العبارة على صيغة جديدة من صيغ البطولة. فالبطل ليس من يلتزم بالقواعد؛ بل هو من لا يكترث بها؛ والشجاعة تعني أن تفعل ما بوسعك لتفوز، وأن الفعل المشرّف ربما في أن تفعل ما تشاء، والشيء الوحيد المهم في الرغبة هو أن تنجح في إدراكها. والأخلاق في براغماتية المشروعات هذه لا فائدة منها إلا إذا كانت في خدمة النجاح. فالتعريف الذي أورده معجم أوكسفورد الإنجليزي يشبه إعلانًا عن النجاح، دعوة للاستيقاظ لكل الناس الأخيار الذين يتحمّلون مخاطر أن يصبحوا فاشلين، في هذا العالم بالذات (كلمة «فاشل loser» في العامية الأمريكية في نفس التوقيت تقريبًا، كان معناها بحسب معجم أوكسفورد: «المجرم المدان»). وفي حركة مفارقة أخلاقية، يبدو الأمر وكأن الإجرام وعدم احترام القوانين من أجل مكسب شخصي، في العبارة العامية «يفلت بشيء ما» أمر تم تطبيعه.

يقدّم التعريف ربطًا واضحًا، بالطريقة التي لا يمكن لغير المعاجم أن تفعلها، والتي تجعلها محفزة للقراءة، بين النجاح وعدم عقاب المرء على ما يقترفه من أفعال، وكأن العقاب هو نقيض النجاح أو عكسه: «ينجح المرء فيما يحاول فعله؛ يقترف (فعلًا) دون أن يُكتشف أو يُعاقب». فبأي منطق يتوقف النجاح؛ الجريمة الناجحة بقدر العمل الفني الناجح، على عدم الاكتشاف أو عدم العقاب؟ وأحد تعريفات معجم ويبستر الأمريكي American Webster هو «يحقق شيئًا بدون تلقي عقوبة؛ تفادي عقاب»، وكأن الجريمة الناجحة، وكذلك العمل الفني الناجح، تُعرّف بذاتها بالطرق التي نجحت بها في تفادي العقاب. فإنجاز الأشياء دون عقاب

نجاح. ونحن بالفعل، في المقام الأول، نعاقب الأعمال الفنية غير الناجحة، ونسمي هذا عقابًا، وفي حالة الأدب، نسميه نقدًا أدبيًّا.

إذا كان لنا أن نطرح سؤالًا مفيدًا عن أي عمل فلسفي فهو: «ما الحجج التي يرى الفيلسوف أن الناس لا بد ألا يتاح لها الإفلات بها؟»، ولكن ما يُقيَّم في الدراسات الأدبية ليست ما يُطلق عليها الحجج وحسب؛ بل تظل هناك أمور يرى الناقد أنه ينبغي ألا يُسمح للكاتب بالإفلات بها. وتوجد دائمًا كارثة يعتقد الفيلسوف أو الناقد أنها ستترتب على السماح للكاتب المقصود بالإفلات بها (قد يكون مفيدًا إن استطعنا تصور كيف يمكن أن يكون شكل العالم بعد الكارثة، لكن هذا نادرًا ما يحدث). لذلك، حين يروي الفيلسوف الأمريكي جون سيرل John Searle، في كتابه (Freedom and Neurobiology) الحرية وعلم الأعصاب ما حدث في أعقابها، إن جاز التعبير، فالأمر يستحق الاهتمام. يكتب سيرل قائلًا:

كان أحد أكثر التطورات الثقافية إثارة للدهشة في القرون القليلة الماضية هو نشأة الدولة-الأمة بوصفها تركيزًا مطلقًا على الولاء الجمعي في المجتمع. إذا كان الناس، على سبيل المثال، يرغبون في القتال والموت في سبيل الولايات المتحدة أو ألمانيا أو فرنسا أو اليابان، بصورة لم يكونوا ليرغبوا بها في القتال والموت في سبيل مدينة كانساس أو فيتري لو فرانسوا.

كيف تفلت الحكومات بها، إن جاز التعبير؟ أي كيف تتصرف الحكومة بوصفها منظومة أداء وظيفي أعلى من منظومات الأداء الوظيفي الأخرى؟ أحد مفاتيح ذلك، وربما أهمها، هو أن الحكومة تحتكر عادة العنف المنظم. بالإضافة إلى ذلك، فلأنها تحتكر الشرطة والقوات المسلحة، فهي بالتالي تهيمن على أرض بطريقة لا تجيدها الشركات والكنائس ونوادي التزلج. وتضمن تركيبة الهيمنة على الأرض بالإضافة إلى احتكار العنف المنظم للحكومة دور السلطة الأعلى داخل منظومات متنافسة من الأداء الوظيفي... ورغم أن سلطة الجيش والشرطة تختلف عن السلطة السياسية، فلا حكومة، ولا قوة سياسية، بدون سلطة الشرطة وسلطة الجيش.

يصف سيرل الحكومات بأنها تفلت بهذا؛ تدفع الناس إلى الموت من أجل الدولة-الأمة، عن طريق «احتكار العنف المنظم». تُقرّ العبارة بأن الحكومات نجحت في ذلك تمامًا، لكنها تشير إلى سلطة أعلى هزمتها؛ إلى شيء مجرد من المبادئ في طرق خَلق هذه الحكومات الحديثة تركيزًا مطلقًا

على الولاء الجمعي. يقول سيريل إنك إذا فعلت كذا، فهذا ما يحدث، فإذا أفلت الناس بشيء، ونلاحظ أنه لم يذكر ما هو بالضبط، فهذه هي العاقبة. فعندما يفلت أحد بشيء ما، الحكومات الحديثة في حالتنا هذه، فليس من المحتم أن تتحمل ذلك. فإذا كانت الدولة-الأمة لا يمكن أن تُدار إلا بالعنف، فإن شيئًا ما ينتهك. سمّه حرية الفكر أو حرية التعبير. لكن من يستطيع أن يعاقبها؟ أو من يمكن أن تشعر بأنه يعاقبها؟ إن من يفلتون بأفعالهم يغيّرون الذوق الذي يحكم عليهم بناءً عليه. ويسأل سيريل: «كيف تفلت الحكومات... بأفعالها؟» وكأنها لم تفعل ذلك بعد، أو كأن هناك شيئًا أقوى يمكن أن يمنعها، وهو، في الواقع، يشير إلى وجود شيء أقوى من «احتكار العنف المنظم»، أو إلى أن جماعة أخرى ينبغي أن تتمتع بهذا الاحتكار وتستخدمه في أغراض أخرى. يبدو الأمر وكأنه نسخة علمانية مما كان سؤالًا دينيًا ذات يوم: ما معنى أن تعاقب شخصًا، أي، من الذي يملك كل القوة؟ لعل الإجابة أن عليك أن تكون ممن غيروا معايير الحكم؛ فلا يمكنك أن تتهم شخصًا ما بأنه أفلت بفعلة إلا إن كنت تعرف القواعد. فإذا كنت تعتقد أن التركيز على الولاء الجمعي في مجتمع ما ينبغي أن يكون في الدولة-الأمة، إذن فإن من يضع الكنيسة في مرتبة أعلى من الدولة خائنٌ، وينبغي ألا يفلت بفعلته.

لكن ماذا إذا صار الإفلات بالفعلة هو القاعدة؟ فإذا لم نستطع الإفلات بالفعلة لأن هناك سلطاتٍ أعلى، لكن السلطات الأعلى يمكن أن، بحسب تعبير معجم أكسفورد الإنجليزي «تقترف (فعلًا) دون عقاب» (وبتعبير معجم ويبستر «تتفادي العقاب»)، فإنهم ليسوا من يفلتون بأي شيء، بل هم الذين أفلتوا بالفعل. وسوف تستخدم عبارة «الإفلات بفعلة ما» فقط عندما يفترض وجود سلطة أعلى. لذلك إذا كان الإفلات بالفعلة سيصبح، حسب التعبير الأمريكي الدارج، وكما يشير مثال سيريل بصورة ما، المبدأ الحاكم، أو ما ينبغي عمله، فسرعان ما سينتفي وجود ما يُسمى الإفلات بالفعل. فإن كان الله غير موجود، فليس معنى ذلك أن كل شيء مباح. لأن هذا سيكون إعادة ظهوره بوصفه من يبيح وليس من يمنع. لكن لن يكون هناك إفلاتٌ بفعالٍ بعد ذلك. والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو إذا كان بوسعنا تخيل شيء كهذا، فأي خسارة يمكن أن تحدث؟.

علينا تَخَيُّل أمر ينطوي على مفارقة حادة: ليس عدم وجود قواعد، بل العكس في الواقع، أن هناك قواعدَ ونحن معجبون بها للغاية. لكن

هدفنا، قانوننا الأخلاقي الجديد، إن جاز التعبير، هو الإفلات عند كسرها. لو أن السؤال الجديد، كما يشير سبريل، ليس لماذا يفلتون بفعالهم، بل كيف؟ قد يكون علينا أن نأخذ الاحتمال بجدية، فحسبما ذكر في تعريفات العبارة التي وردت في معجم أوكسفورد الإنجليزي ومعجم ويبستر، كان يُعلن عن مبادئ أخلاقية جديدة على مشارف نهاية القرن التاسع عشر في أمريكا. وفي هذه المبادئ الأخلاقية الجديدة، لم توضع القواعد لتُكسر، بل وضعت لتُكسر دون عقاب على كسرها. فنحن نوافق علنًا على القواعد التي نسعى سرًا إلى التحايل عليها. ذلك لأن القواعد تهمنا إلى درجة أننا نجد سعادتنا في تفادي العقاب على كسرها. ويتخذ تعظيم الخصوصية بهذا الشكل اتجاهين في آن واحد: إننا نؤمن بالسلطات الأعلى، ونؤمن بتفادي العقاب. في البداية كانت الفكرة، على الأقل في النظام الديمقراطي، أنك ما إن توافق على القوانين، حتى تحاول الالتزام بها، ثم صارت أنك ما إن تلتزم بالقواعد حتى تحاول كسرها دون أن يمسكوا بك، ما يترك القواعد في مكانها، ويعدُك بتحقيق ما تريد. وفي عالم الإفلات بالفعل، لا تكون رغبتك في تغيير القواعد. فإن كانت متعتك في أن تفلت بفِعالك، فأنت تعتمد على القواعد. لكن لكي تكتشف كيف يمكنك ألا تتقيّد بها، فأنت لا تغير القواعد إلا إن كنت تريد أن تضع حدًّا للإفلات بالفعل. فلا أحد يفلت بكونه وطنيًا الآن، بكونه يدين بالولاء للدولة-الأمة. والجدير بالملاحظة أن أخلاق الإفلات بالفعل الجديد عالم، على ما يبدو، خالٍ من الشعور بالذنب، عالم ليس فيه ردع داخلي، ولا ضمير، ليس فيه إلا سلطات خارجية يتفادى المرء عقابها.

ولأن الإفلات بالفعل مقيدٌ بقواعد، فهو ممكن في الواقع في كل الأنشطة المقيدة بقواعد تقريبًا. وأنا أقول «كلها تقريبًا» لأن لا أحد يمكنه أن يعفي نفسه، بطبيعة الحال، من قواعد إله قادر على كل شيء أو من قوانين الطبيعة، أو يخدعها. فلا أحد سيفلت بعدم التنفس لمدة ثلاثة أسابيع، أو بتحدي الجاذبية الأرضية، فهذه هي القواعد التي لن يحاول أحد حتى أن يفلت بكسرها. فلا يمكنك أن تفلت بفعلتك إلا إذا كانت القاعدة، كما نقول، من وضع البشر. وفي الواقع، قد يكون هذا وسيلة فعالة للتمييز بين القواعد التي يمكن أن يفلت المرء بكسرها، وتلك التي لا يمكنه الإفلات بكسرها (إنه من الغرور أو الغطرسة أو الجنون أن تحاول اكتشاف أيها هذه وأيها تلك). والواضح أنه يمكن كسر القواعد الجمالية، قواعد الشكل والنوع، وباستعادة الأحداث، نجد أن قدرًا كبيرًا من التجديد في الفن

قد جاء على وجه التحديد نتيجة كسر قواعد ما. وفي حين أن الطريقة الوحيدة التي ينزع فيها مجرم ناجح إلى تغيير القانون هي بأن يتسبب في أن يكون هذا القانون أكثر تشدّدًا. فإذا كان الإفلات بالشيء هو تفادي العواقب الرسمية والمقبولة المترتبة على رغبتك، فعليك إذن أن تلاحظ أيضًا عواقب إفلات الناس بفعالهم. ويمكن تمييز ميادين الممارسة بما تطلقه في النهاية على من يُفلِتون بكسر القواعد.

وأحد الأمور التي أودُّ أن أنبته إليها، وهو جزء لا يتجزأ من الموضوع، هو حقيقة بسيطة: أن الإفلات بالأشياء، مهما كانت، ممتعٌ، ولو لفترة وجيزة. فنحن نحب أن نفعل ذلك بأنفسنا، ونحب أن نسمع أن غيرنا فعلها. والإفلات بشيء، في أقل حدٍ له؛ عدم شراء تذكرة القطار، النجاح في الغش في اختبار ما، والتعامل الداخلي (بناء على معلومات سرية مالية)، يمكن أن تكون أمرًا مثيرًا. وهي تروق لنا حتى ونحن نشعر بالفزع (وصف سيريل «نشأة الدولة-الأمة بوصفها تركيزًا تامًا على الولاء الجمعي» بأنها «أحد التطورات الثقافية المذهلة في القرون القليلة الماضية»). أودُّ أن أشير إلى أن في الفنون وحدها يمكننا أن نكون منفتحين بشأن مُتَعِ الإفلات بالشيء، ذلك أن في الفنون يمكن مناقشة الإفلات بالشيء بكل تعقيداته علنًا. وفي السياسة، كما في الأعمال التجارية، يجب أن يدان على الأقل علنًا، مهما كنا نستمتع به ويسرُّنا في الخفاء. وعندما نُعجب بأناسٍ لأنهم يخالفون القانون الذي نوافق عليه، فإننا نضع أنفسنا في موقفٍ صعب. وهذا الموقف هو الذي تكون الفنون بصفة خاصة مناسبة تمامًا لاستكشافه.

إذا كان الإفلات بالفعل هو دائمًا إقرار بوجود سلطات الأعلى، في الواقع يجعلها في مركز الاهتمام، على عكس أي شيء آخر تقريبًا، لأنها تغيب على نحو غريب فورًا، ويكون حضورها قويًّا في غيابها. ثم ستكون حكايات من الناس وعن الناس الذين يفلتون بفعالهم قصصًا عن الخضوع، مهما كان موضوعها. لذلك أودُّ أن أبدأ بقصة عن النقد الأدبي، قصة عن خضوع النقاد، أو غيرهم، للأدب. كان جيفري هارتمان Geoffrey Hartman ناقدًا حادًا لهذا الرأي، يشير إلى أن إحدى الطرق التي نضفي بها صبغة مثالية على الأدب هي الانتقاص من قدر الناقد. وهناك أمور لن يدع الناقد كاتبًا يفلت بها، لكن يجب ألا يُسمح للناقد، الذي هو كاتب أيضًا، بالإفلات بوضع نفسه موضع سلطة أعلى من الكاتب نفسه. يقول هارتمان في كتابه (Criticism in the Wilderness) النقد في البرّية: «إن التقليد

الإنجليزي في النقد ثرثرة سامية، لكنه مفعم بحيوية تتمثل في قدرته الفائقة على وضع السمعة موضع شك. حتى شكسبير كان آمنًا في وقت ما، واستعاد ميلتون، بعد ليفيز Leavis، سمعته السيئة. هذه القدرة على تبديل السمعة بالغة الصعوبة، وهي تبين أن للنقد ولعًا غير معترف به بالاتجاه المعاكس، وهو أمر يقترب من الأمور الشيطانية، ويجعله يقترب من تفوق الفن، هذا الولع، بالتأكيد، يمكن نبذه باعتباره خطيئة الحسد: بوصفها باعثًا على التفوق، كما في حالة إبليس أو ياغو. مع ذلك، كما يعلّق لوكاتش Lukács، ثمة مفارقة في إخضاع الناقد نفسه إلى العمل الذي يقوم بعرضه. فهو يظل، على أحسن تقدير، يفحص العمل، وتلك العظمة الظاهرة، ويضعه بقوة الشك أو الحماس أمامنا بصورة أشد وضوحًا. وهو يقوم بدور المتهِم، دور الإله الآن... لكن [النقد] يمكن أن يفزعنا أيضًا بفتح ثغرة، أو إمكانية التقييم على أسس مغايرة، في كل قيمة مستقرة.

هناك «العظمة الظاهرة» في العمل، وعظمة الرب والمسيح بالنسبة لإبليس في (Paradise Lost) الفردوس المفقود، وعظمة عطيل وكاسيو بالنسبة لياغو (وفي الإشـارة إلى «تقييم نيتشه لكل القيم على أساس مغايرة» إيحاء بمدى سهولة تحوُّل العظمة إلى عظمة ظاهرة من وجهة نظر مختلفة). ويمكن للناقد إعـادة وصـف «العظمة الظاهرة» للعمل باعتبارها إفلاتًا بعظمة قد لا يستحقها، أو أنها، على أقل تقدير، موضع شك. والإشـارة الضمنية هنا هي أن الإفـلات بفعل ما الـذي قد يبدو أن النص قد نفذها بنجاح، أو نجح فيها، هو إيهام، أو تظاهر، وأن هناك وسيلة لوصفه تبين ذلك. مع ذلك، فإن ما يتطلبه هذا -وذلك من وضع هارتمان الناقدَ- وجود شخصٍ ما يجعل نفسه بمثابة سلطة منافسة. يقول هارتمان: «إن النقد به ولع غير معترف به بالاتجاه المعاكس وهو أمر يقترب من الأمور الشيطانية، ويجعله يقترب من تفوق الفن». ومعنى «الاتجاه المعاكس» هنا أن الكائن القادر على كل شيء الذي أشرنا إليه سابقًا بوصفه الرب يمكن اتهامه بأنه يفلت بفعل ما، وأن العالم الذي يمكن فيه للناس أن يتّهموا بعضهم بعضًا بالإفلات بالفِعال، هو عالم السلطة المتنافسة، عالمٌ ليس فيه سلطة نهائية أو مطلقة. عالمٌ، بحسب صياغة هارتمان، من الاتجاهات «الشيطانية» المعاكسة. ويصبح الناقد منافسًا محتملًا بالدفاع عن عظمة العمل الظاهرة وحسب. والنقاد، في أحسن أحوالهم، يُبيِّنون ما يُفلت به الكُتّاب، بالمعنيين: ما حققوه بنجاح، أيًّا كانت الوسائل، وكيف يخدعوننا.

إن موقف هارتمان في النظر إلى الناقد ليس بعيدًا تمامًا عن «الأسلوب البراغماتي» الذي يتسم به الفيلسوف ريتشارد رورتي Richard Rorty، رغم أن هارتمان نفسه، كما أتصور، ما كان ليصفه هكذا. يقول رورتي في كتابه (What's the Use of Truth) ما فائدة الحقيقة (الذي كتبه بالاشتراك مع باسكال إنجل Pascal Engel):

إذا فعلنا ما نفعله بالأسلوب البراغماتي، لن نظن بعد ذلك أن لدينا مسئوليات تجاه الكيانات غير البشرية مثل الحق أو الحقيقة. ولقد أشرت كثيرًا إلى أننا نعتبر البراغماتية محاولة لاستكمال المشروع المشترك بين إنسانيي عصر النهضة والتنوير. فالبراغماتيون يرون أن الوقت قد حان للكف عن الاعتقاد بأن لدينا التزامات أمام الرب أو أمام بعض بدائله. وبراغماتية جيمس، مثل وجودية سارتر، محاولةٌ لإقناعنا بالكف عن اختراع هذه البدائل.

إن محاولة الإفلات بشيء ما هي محاولة لاستبدال مجموعة من الالتزامات بمجموعة أخرى. وما يتحدّثُ عنه هارتمان ورورتي هو عالَمٌ يمكن إعادة وصف العظمة فيه باعتبارها عظمة ظاهرة، وحيث يمكن اتهام كل العظمة بمحاولة الإفلات بشيءٍ ما (ادعاء العظمة أو الصدارة). وعندما نسأل كاتبًا ما، ما الذي تحاول أن تفلت به؟، فإننا نسأل في آن واحد أي سلطةٍ تشعر أنك مسئول أمامها، وأي مجموعة جديدة من الالتزامات تحاول الوفاء بها أو إنشاءها؟ فإذا كنا «لن نظن بعد ذلك أن لدينا مسئوليات تجاه الكيانات غير البشرية مثل الحق أو الحقيقة»، فإننا إلى حد ما وبشكل مباشر في عالم الإفلات بالفِعال. فإن لم توجد سلطة مطلقة، ولا أحد على كل شيء قدير أو بكل شيءٍ عليم، فإننا أحرار في إعادة وصف كافة أشكال السلطة، كما وصف جون سيريل الحكومات الحديثة بأنها مجرد طرق قوية للإفلات بالفِعال. والوسائل هي محاولة الإفلات بفعلة ما، وتمكين الناس من الإفلات بفِعالهم، تواطؤ مع الوسائل؛ والتقويم هو محاولة منع الناس من الإفلات بفِعالهم.

ينبغي ملاحظة أن منع الناس من الإفلات بفعلة ما، هو استعادة لسلطة سابقة. وهي سلطة محافظة. لكن الإفلات بالفعل أيضًا حفاظ على الوضع الراهن إلى درجة أنه ليس محاولة لتغيير القانون بل محاولة لمراوغته؛ أي اكتشاف ثغراته، والحفاظ عليها. والانتصار عليه سرًّا، للحفاظ على متعة خرق القانون وعدم خرقه في آن واحد. لكن، بأي معنى

أخرق القانون، إن لم يكن أحد يعرف أني فعلت ذلك؟ أو إذا كان المنوط بها اكتشاف الأمر. أي السلطات. لا تكتشف ذلك أبدًا؟ إن الإفلات بالفعل يشبه ما يبدو لغة خاصة داخل لغة عامة تجعلها ممكنة، مثل اللهجة. وكأن القانون قد تركني أخرق القانون، طالما أبقيتُ (أبقينا) الأمر في الخفاء؛ فالقانون متواطئ مع مخالفتي، لأنه ليس على كل شيء قدير. أو، بصياغة أخرى، عندما أفلتُ بفعلتي، عندما أخالف القانون، أتغير لكن القانون لا يتغير. فلقد وجدت ثغرتي، وأصبحت العظمة عظمة ظاهرة.

* * *

قبيل نهاية القرن التاسع عشر في أمريكا، كما قلت، كان الإفلات بالفعلة شيئًا جديدًا يمكن للناس أن يقولوا إنهم يستطيعون فعله. وباعتبار هذا التعبير عاميًّا. «المفردات الخاصة التي تستخدمها أي مجموعة من الأشخاص ذوي المكانة المتدنية أو السمعة السيئة»، كما يشير معجم أوكسفورد للغة الإنجليزية إلى استخدامها القديم. فهو في حد ذاته أمرٌ كان الناس، ذوي المكانة المتدنية أو السمعة السيئة، يُفلتون بقوله. وبالطبع، لم يعُد التعبير عاميًّا، ولم يعد أمريكيًّا محضًا، وكان يتم استيعابه بسهولة، ولا نستطيع تخيُّل الحياة من دونه. أو أن الحياة، الحياة العصرية، جعلته ضروريًّا. لذلك، أودُّ أن أتساءل، وليكن ذلك ختامًا لموضوعنا: ماذا أضاف هذا التعبير إلى الحياة الأخلاقية؟ ما الذي أضافه إلى مخزون الواقع المتاح؟ في النهاية، يوجد تراث طويل وعريق من الازدواجية والكذب والغش والنفاق وازدواج المعايير، فالقانون ومخالفته ليس خبرًا. ولا أحد يوصف بأنه «أفلت بفعلته»، أو شيء من هذا القبيل، في **عطيل** أو **الفردوس المفقود** أو **حديقة مانسيفيلد**، لم يوصف أحد بذلك في روايات ديكنز أو حتى هنري جيمس، لكن التماثلات «تفلت بفعلتها»، رغم أننا يمكن أن نقول، بالمنطق، إنهم يفعلون ما يعادل ذلك، لكن دون إيجاد، أو الحاجة إلى، تعبيرنا الحديث لوصفه. وإن كثيرًا مما نسميه أدبًا يتناول أناسًا فلتوا بفعالهم، أو لم يفلتوا، لكن حتى أواخر القرن التاسع عشر، لم يعبّروا عن الأمر على هذا النحو. كانوا يفعلون ذلك، لكن لم يكن لديهم هذا التعبير الدقيق عنه؛ عبارة تعلن شيئًا، يجب أن يبقى في الخفاء حتى ينجح. إن إعلان أنني أفلتُّ بفعلتي، إلقاء محاضرة كتبها شخص آخر، يمكن أن يكون بداية النهاية. فالإفلات بالفعلة، بوصفه موهبة أو بوصفه مهارة، أمر يجب أن تحتفظ به لنفسك، أو ألا تخبر به أحدًا سوى من في صفك،

فالتصريح به، في الواقع، يمكن أن يُنشئ جماعةً [من يفلتون بفعالهم]. لكن ماذا إذا كان الإفلات بالفعلة مبدأً أخلاقيًا جديدًا أو تصورًا جديدًا؟ ماذا إذا كان إعلانه خُلقًا جديدًا؟ في هذا الخُلق الجديد، الذي يبدو كأنه لعبة أخلاقية، أو محاكاة ساخرة لفكرة الأخلاق، يمكن أن يكون التميز الأخلاقي هو أن تكون قادرًا على أن تعفي نفسك بنجاح من القواعد التي التزمت بها. سيمكنك دائمًا الهروب منها -ذلك القانون الذي تؤيده وتدعي الالتزام به. سيحل «الشخص المثير» للإعجاب محل «المواطن الصالح»؛ وما يثير الإعجاب يمكن أن يكون كسر القواعد بدون عقاب؛ خفة الوجود المحتملة. والآن سيوجد الانتهازيون حيث كان يوجد أصحاب المبادئ، وسيحل البارع محل التقي الورع.

لا يمكن أن يكون أصحاب الخُلق الجديد بلا أخلاق؛ لأنهم سيعتمدون على القانون من أجل خُلقهم الجديد. ويمكن أن يكونوا عملاءَ مزدوجين صراحةً، وستكون لديهم القدرة على ممارسة ازدواجيتهم عند الإعلان عنها وحسب. وستكون الجريمة هي أن يُمسك بهم. وسيحتاجون إلى الإبقاء على العالم كما هو، ولا يستمرون في التمرد عليه، بل يواصلون خداعه. ويمكن أن يكونوا مؤيدين للقانون والنظام. ولن يكون لديهم سوى عدوٍّ حقيقي واحد: قانون بلا ثغرات، أو، بعبارة أخرى، سُلطةً عليمةً بكل شيء. سيكونون عشاق الثغرات، والعظمة الظاهرة، والأمور التي يمكن أن يلتفّ المرء عليها. ومن منظورٍ ما، يمكن قول إن هذا سيكون خُلقَ المتحررين من الوهم، أو، بالأحرى، خلق هؤلاء الذين يريدون أن يؤمنوا بسلطات أعلى، ولا يريدون أن يؤمنوا بها، في آن واحد.

الهروب

«كي تكشف أدق أسرار الأخلاق والثقافة، يكفي أن تعرف: ما ينبغي تجنُّبه»

- فيليب ريف، كاريزما

ذكر فيليب لاركن Philip Larkin لجون هافيندن John Haffenden (في Poets in Conversation حوار الشعراء) أنه يُولي ترتيب القصائد في أي ديوان له «عناية شديدة». قال: «أتعامل مع القصائد كأنها برنامج حفل موسيقي: فكما تعرف، فالتّباين، واختلاف الطول، وروح المرح، واللمسة الأيرلندية، كلها أمور تروق للفتيات». إن لاركن، مثل كثيرين يجيدون إجراء المقابلات الشخصية، يدخل في السؤال بالتهرب منه؛ أخذ لاركن سؤال هافيندن الجاد: «هل تعتني بترتيب قصائدك في أي ديوان؟» بما يستحق من خفة: «أجل، عناية شديدة. أتعامل مع القصائد كأنها برنامج حفل موسيقي». يولي ترتيب القصائد هذه العناية ليظل القارئ مستمتعًا، وللحفاظ على انتباهه، فالكاتب ضد حيرة القارئ، وإخفاقه في التركيز. فرغبة المرء دائمًا هي أن يكون في مكان آخر، على الأقل ذهنيًا، شرط الهروب في أي عمل مقروء.

كان لاركن شاعرًا يعي تمامًا أهمية «المكان الآخر»، ويعي ما يحدث، كما يكتب في قصيدة بهذا العنوان، حيث «لا مكان آخر يؤمّن وجودي». وعدد كبير للغاية من قصائده تتناول، بشكل أو آخر، أغلب تلك الخبرة الأساسية للمكان الآخر: مغادرة البيت. فأنواع الفراق وتوقعات الرحيل، موجودة في كل مكان في كتابات لاركن. لكن في شعر الرحيل هذا تبرز قصيدة واحدة، ربما هي أشهر قصائده وأسوؤها سمعة بالتأكيد، بسبب قسوة توجهها. وقد وُضعت بعناية بين قصائد «تحية للحكومة»، قصيدة عن انسحاب القوات البريطانية من عدن، و«ما أبعده» قصيدة عن «رحيل الشباب/... الحريصين على/ «مجرد الابتعاد»، وتلك القصيدة التي عنوانها «ليكن هذا بيت القصيد»؛ وهو بيت مؤرّق به شطر كان لاركن يخشى أنه ربما لن يستطيع الإفلات منه (أو به). (يقول لاركن في حوار أجرته معه مجلة ذي أبزيرفر the Observer «كنت أتساءل، هل سيتحملونني بشطر «لقد دمرك أبوك وأمك» في معجم أوكسفورد للاقتباسات. وعلمت

من مصدر موثوق به أن هذا البيت هو ما قيل لهم إنه أشهر أبياتي، ولم أكن أريد أن يُظن أنني لم أكن أحب أبويَّ»). هذا البيت المأخوذ من إنجيل علماني يبدأ بإحالةٍ إلى من يشار إليهم دائمًا في عبارة ساحرة بوصفهم «آباءنا الأوائل»:

لقد دمرك أبوك وأمك.

ربما لم يقصدا ذلك، لكنهما فعلاه.

مَلآك بأخطاءٍ اقترفاها

وأضافا إليها أخطاءً من أجلك وحدك

لكن كان قد دمرهما قبلك

حمقى بقبعاتٍ ومعاطف عتيقة الطراز

كانوا لنصف الوقت قساة أغبياء

وكانوا يتناحرون في النصف الثاني

يعطي الإنسانُ البؤسَ للإنسان

فيتعمق كجرفٍ ساحلي

ففِرَّ بأسرع ما يمكن

ولا تنجب أطفالًا أبدًا

يشير لاركن إلى هذه القصيدة لأول مرة في خطاب أرسله إلى أنطوني ثويت Anthony Thwaite عام 1971: «على ذكر الشعر، نظمتُ في عجالة قصيدة قصيرة تناسب كتاب آن القادم بستان الشعر»، كانت آن، زوجة ثويت، تُحرر كتابًا سنويًا عن الكتابات الجديدة للأطفال بعنوان (Allsorts) كل الأنواع. وما دامت الكتابة للأطفال مستمرة، يبدو أن هذا ما كانت تفعله. لكن بوصفها كتابة جديدة للكبار، فهي قصيدة أشد غموضًا مما تدّعي من عدة نواحٍ. فهي قصيدة احتجاج بها رسالة واضحة تمامًا، وبالتالي فهي قصيدة غير عادية بالنسبة لشعر لاركن، الذي يحارب دائمًا في قصائده وينفّر من كتابة قصائد وعظية، وينزع إلى السخرية من التعبير عن مواقف لا لبس فيها. وتميل قصائده إلى الفروق الدقيقة في التعبير عن الرأي بشكل واضح، وفي الواقع هذا ما جعله ضيفًا جذابًا

في المقابلات الشخصية. وبالطبع لقصيدته «وهذا بيت القصيد» أصداء وإيحاءات، فيمكن قراءتها بوصفها قصيدة عن الإرث الشعري، وهناك إيحاء في هذه القصيدة، كما في أغلب شعره، برومانسية كاملة لا يكاد يكبحها، كما في «من تفضلهم الآلهة يموتون صغارًا» «وبلا ذرية». وهناك انشغال لاركن الدائم في القصيدة بعدم إنجاب أطفال (عدم إنجاب أطفال، بالطبع، يضمن أنهم لن يغادروا البيت مطلقًا). كما توجد مواطن غموض عابرة وبارعة لا يريدها لاركن مطلقًا، ولا يريدنا أن نقيم عليها وليمة نقدٍ أدبيٍ. فقوله: أمك وأبوك «دمـراك» لكنهما أيضًا أسـاءا إليك بإنجابك. «ملآك بأخطاءٍ اقترفاها/ وأضافا إليها أخطاءً من أجلك وحدك» يوحي بأن هذه الأخطاء «من أجلك وحدك» بالمعنيين، كذلك توجد عدالة شعرية في التورية في كلمة just (التي تعني «عدالة» أيضًا بالإنجليزية) على الأقل في هذا السياق.

ورغم أن القصيدة تُلحّ على الأمور الحتمية التي تصورها. الأمور القدرية العاجزة واليائسة التي ورثتها حياتنا. ينتهي الأمر بانفراجة؛ ينتهي، وكأنه جاء من الفراغ، بإمكانية الحرية، وكأن الوجودية أقوى من الجيولوجيا؛ وكأن مغادرة البيت، وعدم إنجاب أطفال هما الخلاص، وكأن «وهذا بيت القصيد» هو «ما العمل؟»، «ففر بأسرع ما يمكن/ ولا تنجب أطفالًا أبدًا». غـادر البيت والأسرة بأسرع ما يمكن، ولا تُنشئ غيرهما. هذا ليس قول المسيح لحواريه بالضبط، لأن الشيء الوحيد الذي تم التأكيد عليه هو الهروب. والهدف، إن جاز التعبير، هو منع انتقال البؤس الذي لا يرحم. وما يعتقد فيه هنا، أو على الأقل ما تم طرحه وعرضه، هو مجرد الفرار، مجرد تحطيم الدائرة.

مع ذلك، لكي نسترجع تمييز أشعياء برلين بين التحرر من شيء والتحرر من أجل شيء، فالسؤال المثار في هذه القصيدة هو عن الفرق بين الفرار من والفرار إلى، وهي تثيره على نحو استفزازي للغاية. ما الذي ستفعله بعد الفرار؟ ما دمت قد تجنبت أو رفضت الأسرة وإنجاب الأطفال، ما دمت قد تجنبت أو رفضت البيت والتناسل، فما نفع الحياة إذن؟ لا سيما إن «كانا» قد دمراك بالفعل، ما فائدة الفرار لك ما دام الحدث البشع قد وقع؟ ولعلك تقول إن راوي القصيدة يقول لنا إن علينا أن نكون حرّاس أو حُماةَ كل الأطفال الذين لم يُنجَبوا بعد، وهذا أمر طيب بالنسبة لنا ولهم، فبالنسبة لنا، ألا نفرض عليهم عبء الحياة (علق لاركن على كلام

هيفيندن قائلًا: «لقد قلتُ إن الاكتئاب بالنسبة لي مثل زهور النرجس بالنسبة لووردزوورث»[1] ما يجعل الاكتئاب يتجدّد في صورة ذكرى). ونهاية القصيدة نصفها عادي. فمعظمنا قد يوافق على احتمال أن من الأفضل مغادرة البيت بأسرع ما يمكن، والنصف الآخر «غبي-قاسٍ» ويسبب غصة في حلقنا إذ يوصينا بألا ننجب. إن اقتراح الفرار، وهو منظوم ببراعة، يتركنا نتساءل هل يحتمل أن يكون العلم بكل شيء لا لزوم له؟ التشكُّك في أساطير التقدم فيما بعد-التنوير؛ وبداية التنبؤ بالمستقبل (كالأنبياء) شيء آخر. فإن أساطير التدهور هي أساطير التقدم معكوسة. وتعاسة الإنسان لا تخضع بوضوح لنفس قوانين الجروف الساحلية، فالجروف الساحلية لا تتعمق بالحتمية التي يريدها لاركن منها. وأسطورة «السقوط» حلت محلها أسطورة التآكل، أو التعرية، وما كان يطلق عليه من قبل الخطيئة الأولى، خطيئة أبوينا الأولين التي لم يتعمدا اقترافها، صارت «الحمض العالمي»[2] الذي لا يمكن أن يحتويه شيء سوى اختيار الخروج. وهذا ما نفرُّ من أجله: كسر النظام الطبيعي (وكأن هذا بوسعنا). ويمكن أن نقول إن لاركن كان يعرف دائمًا ما الذي لا يريده، لكن هذه المعرفة لم تجعله إلا متشككًا فيما كان يعتقد أنه يريده. كان يريد حياة لا تتقيد بالحياة العائلية.

أود أن أستخدم قصيدة لاركن الرائعة ذريعةً لقول إن الفرار من الأشياء هو بكل سهولة شكلٌ من أشكال العلم الزائف بكل شيء. وكأننا نَفِرُّ من شيء نعرفه أكثر من اللازم، أي نتصرف كأننا نعرف، أكثر مما نستوعب، ما قد يحدث إن بقينا مكاننا. أي أننا لكي نحرر أنفسنا من أمور معينة علينا أن ندّعي العلم بكل شيء يخص المستقبل، والإقرار بهذا لا يعني بالضرورة نصيحة (مازوخية)، بتحمُّل القهر، بل نصيحة بالتفكير في بدائل بطريقة أخرى. وفي بعض الأحيان، وربما في أحيانٍ أكثر مما نعرف، نعيش كأننا نعرف عن التجارب التي لم نعشها أكثر مما نعرف عن التجارب التي نعيشها. وفي بعض الأحيان، نحتاج إلى أن تكون لدينا القدرة على فعل ذلك لكي نحرر أنفسنا. وتأتي إدانة راوي لاركن من يقينه بما سيحدث لنا إن أنجبنا أطفالًا. لكن الشيء الذي لن تعرفه عن إنجاب الأطفال، إن لم يكن لديك أطفال، هو شعور أن يكون للمرء أطفال. ربما لم يكن لدى راوي

(1) يقصد هنا أنه يرى الاكتئاب في كل شيء كما كان ووردزوورث يرى زهور النرجس في كل مكان في قصيدته الشهيرة «ذهبت أطوف وحيدًا كسحابة». (المترجمة).

(2) يشير لاركن هنا إلى التعبير الذي وصف به الفيلسوف دانيال سي. دينيت Daniel C. Dennett، في كتابه فكرة داروين الخطيرة Darwin's dangerous idea، فكرة داروين عن الانتخاب الطبيعي بأنها «حمض عالمي» بسبب التآكل الشديد لأي شيء يحتويه، وهكذا تأكل الداروينية كل المفاهيم التقليدية تقريبًا. (المترجمة).

قصيدة لاركن أطفال فهو يتحدث من منطلق تجربة مريرة. لكن بحلول عام 1971، عرف معظم قراء لاركن أنه هو نفسه ليس لديه أطفال، وربما تصوروا أن لديهم فكرة جيدة عن رؤية لاركن للأطفال -أو «المَقارض»، كما يطلق عليهم في قصيدة (Self's the Man) «النفس هي الإنسان»[1]- وللحياة العائلية. وفي المعتاد يصبغ العلمُ بكل شيءٍ عما يفر منه المرء إحساسه بما يفر إليه. أما غير المعتاد، فهو أن قصيدة «وهذا بيت القصيد» لا تقدم لنا العزاء المعتاد للموضوع المفضل. فإن معرفة ما لا تريد ليس معناه معرفة ما تريد. وهذا هو بيت القصيد.

والمخاطرة، بصورة ما، هي أن العلم بكل شيء عما يفر المرء منه. علاقة، التزام، ارتباط. يتوافق مع العلم بكل شيء عمَّا يفر إليه. وبمجرد حساب المتعة والألم، يحفظ المرء التوازن بين ما لا يرضيه ويجب أن يتحرر منه، وما يفضله ويحتمل أن يرضيه فيبحث عنه. وإن ما يُسمّى معرفة المرء ماذا سيحدث إن لم يفر، هي رغم ذلك معرفة متناقضة عن فعل غير مكتمل.

وعندما يريد شخص ما شرط خروجٍ في عَقد، أو في أي علاقة ما، فإنه يسمح بإمكانية حدوث شيء أفضل، ويعرف أنه قد يكون هناك شيء أفضل، يحتاج أن يضعه في حسبانه. وتقر الحاجة إلى صياغة هذه الإمكانية، على أقل تقدير، بأنني ربما لا أنال ما أريده بشدة، حتى وإن كنت لا أعرفه. والمؤكد أن هناك تفاؤلًا في افتراض أن الأمور الأفضل ربما ستأتي مستقبلًا. وإذا كانت شروط الفرار ينقصها الالتزام، فإنها أيضًا تؤمّن الانفتاح على المستقبل. فشرط فراري، المتفق عليه علنًا أو المؤكد باطمئنان في خصوصية عقلي الواضحة، هو عدم تيقني من رغبتي. إذ يفترض أن اللّٰه وحده هو الغني عن تلك الأمور.

ولكن، في شعر الاقتران الذي توردە تعريفات المعجم، فإن فعل «يخرج» (يفرّ) حين لا يكون فعل أمر واضح: «اخرج»، يحمل إيحاءات كثيرة. وفي معجم تشامبرز القرن العشرين (Chambers Twentieth Century Dictionary)، نجد «يُخرج: يخلّص نفسه»؛ والتعبير في حد ذاته يذكّرنا بملاحظة سارتر المتعلقة بجينيه Genet، أن كلمة «عبقري» هي الكلمة التي نستخدمها لوصف من يخلّصون أنفسهم من مواقف مستحيلة. وربما كان إخراج شيءٍ ما معناه يُخلّص نفسه من شيءٍ ما. والتعبير «get

(1) إشارة إلى شطر ووردز وورث الشهير «الطفل أبو الإنسان» (Child is the father of the man) في قصيدة (My heart leaps up) «يثب قلبي فرحًا». (المترجمة).

«out» كذلك يعني، كما ورد في معجم كولينز للغة الإنجليزية، «يجعل شيئًا ما معروفًا أو يصبح معروفًا؛ يَنشر أو يُنشر، 3. يعبّر بصعوبة؛ 4. يستخلص (معلومة أو مال)... يحصل على اعتراف من مجرم؛ 5. يحصل على شيء أو يتلقى شيئًا، وبخاصة شيء له أهمية أو قيمة: «فأنت تحصل من الحياة على ما تضعه فيها». أو بالمنطق نفسه، أنت تُدخل في الحياة ما تخرجه منها. ويشير الخروج، بمعانيه المختلفة، إلى النطق وصعوباته، وإلى الإطلاق والتهرب والاجتناب. وقد يكون الخروج من شيءٍ ما راحةً منشودة، لكنه قد يكون أيضًا خسارةً فادحة، كما كتب كافكا في مفكرته أمثال زوراو[1] Zürau Aphorisms: «يمكن أن تنسحب من معاناة الدنيا، وهي إمكانية متاحة لك، وتتوافق مع طبيعتك. لكن ربما يكون ذلك الانسحاب هو المعاناة الوحيدة التي كان بوسعك اجتنابها». فالخروج (أو الهروب) وهو إمكانية متاحة لنا، ويمكن أن تتوافق مع طبيعتنا، هو دائمًا فوات، أيًا كان. وهو ما أطلق عليه التحليل النفسي لاحقًّا «آليات (ميكانيزمات) الدفاع» للتأكيد على تلقائية اجتنابنا أمورًا معينة، مثل آلة داخل الكائن الحي. ولا يمكن لفرحة الانطلاق أن توازن دائمًا الخسائر المتكبدة. والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو ما الذي وجب علينا الاستغناء عنه لنمضي قدمًا؟

لذلك أريد أن أطرح أمرين، أحدهما افتراض والآخر تعريف. وافتراضي هو أننا في بعض الأحيان. وربما في كثير من الأحيان. نظن أننا نعرف عن تجاربنا التي لم نعشها أكثر ممّا نعرف عن تجاربنا التي نعيشها، فإن «الإحباط» هي الكلمة التي تعبّر عن خبرة تجربة لم نعشها. ويدهشني، على سبيل المثال، أن الناس يتكلمون كثيرًا في العلاج التحليلي النفسي عن الخبرات التي لم يمروا بها فيما عاشوه من تجارب، ويتكلمون بثقة وشغف واقتناع عما فاتهم. فليس من الغريب مثلًا، أن يعرف كلٌّ من الزوجين تمامًا ما الذي يفتقده في شريك حياته، وأن يعرف، على المنوال نفسه، كيف يمكن أن تكون حياتهما مختلفة، أي أفضل كثيرًا، إن تغيّر شريك حياته على نحو معين. وهذا هو افتراضي: إننا نعيش، وكأننا نعرف عن التجارب التي لم نمر بها أكثر مما نعرف عن التجارب التي عشناها. وثمة طرق معينة في القراءة تساعد وتحرض هذا الشكل الغريب من السلطة. سلطة عدم الخبرة، والإيمان الراسخ الذي جنيناه من عدم فعل أمر ما

(1) هي 109 قول مأثور لكافكا Kafka كتبها من سبتمبر 1917 إلى أبريل 1918، ونشرها صديقه ماكس برود في عام 1931 بعد وفاته. (المترجمة).

(بعد قراءة دي. إتش لورانس في سني المراهقة ظننت أنه ما من أحد يعرف عن العلاقة بين الرجل والمرأة أكثر مني).

أذكر طفلًا ذكر لي في إحدى الجلسات. وكان يعتقد، مثل كثيرٍ من الأطفال، أن حل مشكلات الطفولة هو أن يكبر، فكان يريد أن يكبر حتى لا تكون رغبته في أن يكبر هي شغله الشاغل. وأنا أعتقد أن رغبة طفلٍ في أن يكبر هي رغبة في أن تكون لديه خبرات لا يملك إلا التطلع إليها، وأرى أن إغراء الطفولة وقوتها، وخبرات القراءة في مرحلة المراهقة تكمن في أن هذه الخبرات تعطي صورة مسبقة لما هو ممكن. فهي بالأساس التجارب التي لم يعشها الطفل والمراهق. يقول غراهام غرين في مقاله «الطفل التائه» (The Lost Child):

ربما في مرحلة الطفولة وحسب؛ يكون للكتب تأثير عميق في حياتنا. ففي المراحل التالية في حياتنا، تعجبنا الكتب، وتُمتعنا، وربما نعدل بسببها بعض آرائنا، لكن الأرجح أن ما نجده في الكتب هو مجرد تأكيد على ما يجول في عقولنا بالفعل...

لكن كل الكتب في مرحلة الطفولة كتب لقراءة الغيب، تخبرنا عن المستقبل، وهي تؤثر على المستقبل، مثل قارئ الطالع (العراف) الذي يرى في أوراق اللعب رحلةً طويلةً أو وفاةً في المياه. وأعتقد أن هذا هو سرُّ الإثارة الشديدة التي أشعرتنا بها الكتب.

يقول لنا غرين إن رغبة القراءة في مرحلة الطفولة، هي رغبة في معرفة التجارب التي لم نخبرها بعد، فنحن بوصفنا أطفالًا لا نفتقر إلى هذه الخبرات وحسب؛ بل إننا لم نستعد لها بعد؛ ولأنها ما نريد، فهي ما نريد أن نعرفه. وما يتكهّن به الطفل في الكتاب هو ما يمكن أن يكون قادرًا عليه، فمرحلة الطفولة هي ما تفتح الشهية للإمكانية المستقبلية. ونحن نعرف عن التجارب التي لم نخبرها أكثر مما نعرف عن الخبرات التي نعيشها. رغم أنها، كما سنرى، نوع غريب من المعرفة، وتعود لماضٍ بعيد. وعندما أراد فرويد أن يقنعنا أن الإدراك تُشوّهه الرغبة، كان يعني أننا ننزع إلى مجرد رؤية ما نريد فيما هو موجود، وأن المعرفة (وعدم المعرفة) تتعلق تمامًا بالرغبة وحدها أكثر من الحقيقة. إننا نرى مستقبل الإشباع في حاضر الحرمان. وعندما نتطلع إلى المستقبل، إذ ليس بوسعنا أن نفعل غير ذلك، فإننا نتجاوز دائمًا شيئًا ما في اللحظة الحاضرة.

إذا كانت كلمة «الإحباط» هي الكلمة التي نستخدمها عندما نمر بخبرة عدم مرورنا بالتجربة التي نريدها، فإن هذا النوع من المعرفة الذي يلح علينا على نحو غريب يسمى «معرفة الحرمان»، ومن ثمّ فالقراءة في مرحلة الطفولة، بتعبير غرين، تشبع هذا الحرمان. فهي بالنسبة للأطفال الذين يحبون القراءة تلبي حاجةً لديهم، تمنحهم صورة وتمثيلًا للممكن، الذي يصبح ما يريدون. وعلى المنوال نفسه، يمضي غرين في وصف قراءة الكبار. «ففي المراحل التالية في حياتنا، تُعجبنا الكتب، وتمتعنا، وربما نعدّل بسببها بعض آرائنا، لكن الأرجح أن ما نجده في الكتب هو مجرد تأكيد على ما يجول في عقولنا بالفعل». وهذا كله بغية أن نظل كما نحن. يضيف غرين: «كما في حالة الحب، فإننا نرى انعكاس سماتنا الشخصية ونَطرب لهذا». والقارئ الراشد، في رأي غرين، مثل من يلجأون إلى العلاج النفسي، الذين يريدون أن يتغيروا بأن يظلوا على ما هم عليه، يجاهدون لكي يجعلوا المستقبل شبيهًا بالماضي. أما الطفل فهو مسافر، مثل غرين نفسه، فالراشد وصل: وحلّت نرجسية الترقُّب محل نرجسية الاستقرار. يريد الطفل أن يطمئن على وجود مستقبل مفعم بالحياة، أما الكبير فيريد أن يطمئن على عدم وجوده. رغبة الطفل هي الهروب من عالم الطفولة، ورغبة الكبير هي الهروب من إرادة التغيير.

إن «انعكاس سماتنا الشخصية وطربنا لها» هدفٌ نرجسيٌ أساسي لما يسميه فرويد «الكبت»، أي أن يدفن المرء بداخله ما يفضل ألا يعرفه أو يشعر به، وهذا ما تعرّفه كلارا تومبسون Clara Thompson، في جملة اعتراضية توضيحية في Psychoanalysis: Evolution and development التحليل النفسي: النشأة والتطور، بأنه «جعل خبرة ما لا واعية» (وهي تعرّف «المقاومة» بأنها «الطريقة التي تظل بها الخبرة لا واعية»). بعبارة أخرى، يعني الكبت أن الخبرة، أو خبرةً ما، موجودة في مكان ما داخل الفرد، ولكن ليس في الذات الواعية. (لعل قارئ غرين الراشد يعمل بجدٍّ أشد، إن كان قارئًا فطنًا، على تحويل خبراته إلى اللاوعي). لذا، إن كان افتراضي بأننا نعيش كأننا نعرف عن الخبرات التي لم نمر بها أكثر مما نعرف عن الخبرات التي عشناها، وأن هذا يمكن أن يكون وسيلةً لاجتناب الخبرات المرغوبة، فإن معرفة الإحباط تصير ملاذًا، أو نكدًا وتذمرًا وإدمانًا للحزن؛ ومن ثمّ فإن تعريفي هو أن ما يسميه فرويد «الكبت» هو طريقة للدخول في شيء بالهروب منه (يستمر العصابي في التردد على المكان الذي يحاول الهروب منه، ولا يتمكّن من الوصول إلى وجهته إلا بمحاولة

اجتنابها). والكبت هو ما نفعله بالخبرات التي لا يمكننا أن نسمح لأنفسنا بتجربتها. فنضعها جانبًا حتى لا تزعجنا مجددًا.

يقدم الفيلسوف ريتشارد بوثباي Richard Boothby ملخصًا مفيدًا لما قاله فرويد عن الكبت، عن كيفية وسبب محاولة الأنا التهرب من خبرات معينة. يكتب بوثباي في كتابه (Sex on the Couch) الجنس على الأريكة:

يفترض فرويد أن تنوُّع الدوافع الشديد هو سرُّ الحياة. فنحن لدينا، على مستوىً أساسي من ذواتنا، فوضى البواعث المتضاربة. ومن ثمَّ تشير الأنا إلى الاقتصاد المُقيّد في الدوافع التي تُمهّد الطريق لشعوري بأن لي هوية مستقرة متوقعة. فتختار الأنا قدرًا من قوى الدفع، وتهمل قدرًا آخر. ويحدد «الهوَ ID» ما تبقى من البواعث والأفعال المتوقعة التي استُبعدت من الأنا ويكبتها.

إن قارئ غراهام غرين الراشد الذي يريد أن «يجد في الكتب مجرد تأكيد» على ما يجول في عقله بالفعل، والذي يريد أن «تنعكس سماته الشخصية فيطرب لها»، هو الحارس اليقظ الذي يُطلِق عليه بوثباي «الهوية المستقرة المتوقعة». وما أعتقد أنه جدير بأن يضاف إلى هذا الوصف. وهو الوصف الذي يُغفَل من بين كثير من الموضوعات التي تناولت الكبت، هي هذه الشخصية الخيالية التي تسمى الأنا وهي تتصرف تصرف العليم بكل شيء على نحو استثنائي عند كبت هذه الدوافع. ويبدو الأمر وكأن الأنا تعرف تمام المعرفة بالفعل ما الذي سيزعج هذه الهوية التي تبدو آمنة، وأن الأنا تعرف بيقينٍ معرفيٍّ مذهلٍ طبيعة هذه الهوية، وفي الواقع، طبيعة الرغبة، كما تعرف ماذا سيحدث إن كان ثمة صلة من أي نوع، أو حتى تبادل، بينهما. يفترض هنا وقوع كارثة، وليس حدوث تعديل أو حتى إثراء (يغامر قارئ غراهام غرين الراشد بإمكانية تعديل «بعض آرائنا»). ولا يرغب المرء في الهروب من شيءٍ ما إلا عندما يَفترض أنه يعرف ماذا سيحدث إن لم يهرب منه. ومن ثمّ، فالرغبة في الهروب -بعبارةٍ أخرى- أيًا كانت، وقد يكون الأمر جوهريًا للنجاة، هي بكل بساطة إحدى أشكال العلم بكل شيء. إننا نريد أن نهرب قبل أن نعرف ما الذي سنهرب منه، وهذا ما يطلق عليه، في أشد أحواله، الخوف المرضي (الرُهاب -فوبيا phobia).

وبالفعل، فأحد المواقف التي يبدو فيها أننا نعرف عن الخبرات التي لم نمرُّ بها أكثر مما نعرف عن الخبرات التي نعيشها، يكون عندما نهرب من شيء ما؛ فعندما أتهرّب من علاقة ما، حين أكبت دافعي، فأنا أتصرف

كأنني أعرف ما الذي كان سيحدث لو لم أفعل ذلك، لكنني أتحدث عن خبرة لم أمر بها في الواقع. وأنا لا يمكن أن أعرف ما الذي كان سيحدث إن استمرت العلاقة، إنما أتخيله وحسب. لكن مع الرغبة المكبوتة، يكون الأمر مختلفًا، بالطبع؛ فقد تم الشعور بها وإدراكها بوصفها باعثًا على الفعل، ثم تم كبتها في عالم داخلي، وظلت هناك، حسب تعبير بوثباي، بوصفها فعلًا «مكبوتًا». والفعل في حالة الكبت يكون فعلًا غير مكتمل، فرصة ضائعة إلى حد بعيد. رغم أن الأنا، ذاتنا الأشد وعيًا، تعيش كأنها تعرف تمامًا ماذا كان سيحدث لو تمت تلبية هذا الدافع. وتعيش الأنا في حالة دائمة من رهبة الأداء، لأنها تُواجه رغباتٍ غير مقبولة. فنحن نعرف تمامًا ماذا يمكن أن يحدث إن قمنا بأفعال غير مقبولة، ليس لدينا عنها أدنى فكرة. فأنا أعرف عن الخبرات التي لم أعشها أكثر مما أعرف عن الخبرات التي عشتها؛ ولكن هذه المعرفة ليست إلا مسوغًا للكبت. وينطوي الهروب من شيءٍ ما على تنبؤٍ بما سيحدث إن ظل الوضع كما هو، وهذا التنبؤ يكون دائمًا قصةً عما سنفقده لاحقًا. وفي رأي فرويد أننا ننزعج انزعاجًا بالغًا بما سنفقده إذا حاولنا تلبية رغبة غير مقبولة.

* * *

تروي رواية غراهام غرين نهاية علاقة (The End of the Affair)، التي صدرت عام 1951، قصة شخصين، موريس بندريكس وهو كاتب روائي، وامرأة متزوجة، سارة مايلز. يحاولان الخروج من قصة حب بينهما في زمن الحرب في لندن. يخرج بندريكس من القتال في الحرب بسبب عجزٍ بدني، عرج. ولأن بندريكس كاتب، وهو الكاتب-الراوي في الرواية، يتّجه اهتمام القارئ دائمًا عبر الكتاب إلى العلاقة بين الكتابة والتهرب. فإذا كان عنوان الرواية نهاية علاقة، وكانت أول جملة فيها هي «ليس للقصة بداية ولا نهاية: فالمرء يختار عشوائيًا لحظة الخبرة، ومنها ينظر إلى الأمام أو إلى الخلف»؛ ويستمر الراوي في الشك في ما إذا كان «المرء يختار» من الأساس، ثم يحذّر القارئ من الثقة بالحكاية وبمن يحكيها. فهل يحاول الراوي التهرب مما نسميه مسئوليته عن القصة؟ قد لا يكون هذا هو نهاية الأمر، رغم أن المرأة ماتت في آخر الرواية، ولعل ما قيل لنا في بداية الرواية لم يكن بداية القصة، بل حيث يبدأ الكتاب وحسب، على نحو عشوائي.

إن غرين، في الواقع، كاتبٌ مهووس بالفعل بالخيانة وبعدم الجدارة بالثقة وبالوعود الزائفة؛ لكنه كاتب بارع بما يكفي لأن يعرف أن أهمية

الخيانة لا تأتي إلا من وجود أمور أخرى أهم. فهو يكتب في إحدى مقالاته عن هنري جيمس Henry James في عام 1936: «لتُجري العدل الأسمى على الفساد لا بد أن تحتفظ ببراءتك. ولا بد أن تكون على وعي داخليّ طوال الوقت بخيانة شيءٍ قيم». وفعل الخيانة هو ما يحدث عندما تتملص من أمرٍ ما. سمّه اتفاقًا، ضمنيًا، أو ما إلى ذلك. ورواية نهاية علاقة التي تمتلئ بلحظات خيانة أو احتمال خيانة، تبدأ بعبارة تهرب. وهذه الجملة، في الواقع، هي: «سأروي لكم قصة عن نهاية أمر، لكن ربما لا تكون هذه هي النهاية، وربما لا تكون بدايتها حيث بدأت». بدأ كريستوفر ريكس Christopher Ricks ذات مرة عرضًا لقصة جون أبدايك John Updike تزوّجيني (Marry Me) قائلًا: «تزوّجيني: هل هذا وعد أم وعيد؟» لا تثق بي، أم أن القصة وعدٌ ووعيدٌ من عداوة غرين للرومانسية؟، فالرومانسية فيها هي «الشيء القيّم» الذي لا يمكن الالتفاف عليه. إن رواية نهاية علاقة هي محاولة من غرين لإبطال الاقتناع الطفولي البريء بالقصص ووعودها. وهي عن شخصين يحاولان الخروج من قصة حب، أحدهما حين كانت ما تزال قائمة، والآخر عندما انتهت.

هناك مشهدٌ قُبيل نهاية الرواية حين يذهب بندريكس، إلى مراسم إحراق جثمان حبيبته السابقة، سارة، مع امرأة شابة، التقطها، إن جاز التعبير، من قارعة الطريق، وكان يعتقد أنه يمكن إغواؤها بسهولة. كانت الفتاة، سيلفيا، تشعر بسعادةٍ بالغةٍ فقط لأنها كذبت على صديقها ووتربيري، لكي تبقى مع بندريكس. لكن في الجنازة، اجتاح بندريكس فجأة شعورٌ بالفزع من الموقف الذي صنعه. وبدأ إغواؤه يأتي بنتيجة عكسية:

سادت الكراهية كما ساد الملل هذا المساء. لقد آذيتُ نفسي: فبدون حبٍ، كان عليّ أن أذهب للتلويح بالحب. لقد شعرت بالذنب قبل أن أقترف الإثم، إثم استدراج فتاةٍ بريئةٍ إلى مصيدتي. ربما كانت ممارسة الجنس لا تعني شيئًا، لكن عندما تصل إلى سني ستعرف أنه يمكن أن يصبح كل شيء في أي وقت. كنت أشعر بالأمان، لكن من يدري أي اضطراب عصبي لدى هذه الطفلة جعلني أعجبها؟ في آخر المساء كنت أمارس الجنس بلا براعة، وقد تكون عدم براعتي تلك، بل وحتى عجزي، إن كان هذا عجزًا، سيؤدي المطلوب، وإلا كنت سأمارس الجنس بإتقان الخبير، وربما كانت خبرتي أيضًا ستجعلها تستغرق في الأمر. ناشدتُ سارة، أخرجيني من هذا الأمر، أخرجيني من هذا، لأجلها وليس لأجلي.

وقفت [سيلفيا] هناك في بنطالها الأسود، بين البِرك المتجمدة، فقلت في نفسي: هنا قد يبدأ مستقبلٌ كاملٌ طويل. ناشدتُ سارة، أخرجيني من هذا. لا أريد أن أبدأ في الأمر كله مجددًا وأجرحها. لستُ قادرًا على أن أحب، إلا أنتِ، إلا أنتِ...

كان بندريكس مقتنعًا أنه يعرف، لا ما سيحدث حين يذهب إلى الفراش مع سيلفيا الآن؛ بل عددًا من احتمالات قد تحدث. فبحسب وصفه، سيلفيا عبارة عن شفرة، ورغم أنه لم يقابلها إلا مرة واحدة، في وقت سابق في ذلك اليوم، يبدو أنه يعرف عنها الكثير، أو بالأحرى، يعرف الكثير عن الناس والممارسة الجنسية بصفة عامة. واللافت أن علمه بكل شيء هنا يتعلق بقدرته على كل شيء، فإذا مارس الجنس بلا اقتدار، فسيتحقق المطلوب، وإن مارسه باقتدار، فإن هذا «سيجعلها تستغرق في الأمر». ليست هناك أي إشارة إلى أنها يمكن أن تغير خططه، التي تَصادف أنها قد تصطدم بيقينيات خياله. ويبدو أن مناشدة سارة أن تخرجه من هذا، مفوِّضًا أمره لها حتى في غيابها، تأتي من معرفةٍ وثيقةٍ بنفسه وبسيلفيا، ومن خبرةٍ لم يمر أيٌّ منهما بها بعد. والسؤال هنا، ما الذي يمكن أن يحدث في غياب تلك اليقينيات؟ يمكن، على سبيل المثال، أن يخرج المرء من موقف ما. أن يحتاج بندريكس أن يخرج من موقف وجوده مع سيلفيا، التي يمكن أن «يبدأ معها مستقبل كامل طويل». لأن ثمة شيئًا ما لا يريد أن يعرفه (تمامًا مثل راوي «وهذا بيت القصيد»، فهناك أمور شتى لا يريد أن يعرفها عن نفسه سيُعرِّضه لها إنجاب الأطفال). فلماذا يبدو أننا نعرف عن التجارب التي لم نعشها أكثر مما نعرف عن التجارب التي نعيشها؟ لأن هذا وحده هو ما يجعل الهروب ممكنًا، ولأن الحرمان هو ما يجعلنا نتخيّل الموقف. وما يُطلق عليه فرويد «تجريب الفعل في الذهن» هو عبارة «ماذا لو» التي تولد من الرغبة في الإشباع. إن ما يغوينا هو المنطق الذي يُولّده الخوف. والعلم بكل شيءٍ ذريعةٌ وعذر. ففي هذا السيناريو، نهرب قبل أن نعرف ما الذي نهرب منه. ويمكن أن نقول إن الهدف هو عدم معرفة ما يهرب المرء منه. فشرط الخروج يسبق التجربة.

* * *

في الواقع، ثمة سخافةٌ فرويديةٌ في كل هذا لأن الرغبة دائمًا محل خلاف. وهي دائمًا إيحاء بالممنوع. ونحن جميعًا نعيش بأفكار الهروب. ولكن، كان في تجربة بندريكس، التي تتأثرت عبر لغة التحليل النفسي،

شيءٌ يضاف إلى كل هذا. إنه ما سماه المحلل النفسي أندريه غرين (كما ذكرت نصه سابقًا) «الجدلية الدائمة بين الإدراك وعدم الإدراك في المجال النفسي»، محاولة تحقيق الإشباع دون التحوُّل إلى شخصٍ لا يتقبّل نفسه على الإطلاق، أو إلى شيء لا تقبله الأنا.

و«الاحتجاب». وهي الكلمة التي أطلقها أندريه غرين على الطريقة التي نُخفي بها أنفسنا. والتي تحمل أيضًا معاني «الاختباء» و«الحجب»، التي قد توحي بجعل التجربة غامضة؛ أي إضافة غموض إلى التجربة بالاختباء منها (والهروب يمكن أن يجعل ما تهربُ منه يبدو خارقًا). إن صورة الذات التي يمكن للمرء قبولها، والتي ينشغل بصنعها والحفاظ عليها، يمكن أن تكون، في الواقع، صورةً «سيئة». فغرين نفسه، وهو كاتب، قد يكون مؤمنًا مغاليًا، إن جاز التعبير، بفكرة الخطيئة الأولى، كان يشغله ذلك التناقض الواضح في هروب المرء من نفسه. فمهما استطاع المرء أن يهرب، لا يمكنه أن يهرب من طبيعته المفترضة. ويكتب غرين في تصديره لكتابه، الذي وفق في اختيار عنوانه (Ways of Escape) طرق الهروب، أنه ضم أجزاءً:

عن بعض الأماكن المضطربة في العالم، حيث وجدت نفسي متورطًا بلا أي سببٍ وجيه، رغم أنني يمكن أن أرى الآن أن أسفاري كانت وسيلة للهروب، مثل الكتابة تمامًا. وكما ذكرت في مكان آخر من هذا الكتاب: «الكتابة نوع من العلاج، وأنا أتساءل أحيانًا كيف يتمكّن هؤلاء الذين لا يكتبون أو يؤلفون الموسيقى أو يرسمون، أن يتفادوا الجنون، والكآبة، وهلع الخوف، المتأصلة في الحالة البشرية». ويذكر أودن Auden أن «الإنسان يحتاج إلى الهروب، حاجته إلى الطعام والنوم العميق».

تهرّب غرين نفسه، إن جاز التعبير، حين كان يكتب عن طرق الهروب، باقتباسٍ من نفسه واقتباسٍ من أودن. إنه تصويرٌ غريبٌ لكلٍّ من الفن والعلاج؛ بأنهما من طرق الهروب من، وليس مواجهة ولا تغيير ولا إدراك، ولا رفض، «الجنون، والكآبة، وهلع الخوف» التي تعتبر جزءًا لا يتجزّأ من الطبيعة البشرية. وإن معرفة ما يهرب المرء منه معرفة يقينية هي نوع من عدم الإدراك المطلوب لبناء صورة مقبولة للذات. ويتضمن الهروب، ضمن ما يتضمن، عدم الاستمرار في النظر إلى ما لا تريد النظر إليه.

وقد يكون من العبث أن نظن أننا كلما «نهرب من الأمر»، رغم أن العبارة تشير إلى ذلك، يكون كل ما نفعله أننا نتملّص، ولا نفعل شيئًا

سوى تفادي الأمر أو اجتنابه. وكما أشار المحلل النفسي مايكل بالينت Michael Balint ذات مرة، في نقدٍ عابرٍ لمذهب فرويد، إننا كلما فررنا من شيء، فررنا إلى شيء آخر. ولعله سيكون سؤالًا وجيهًا، على سبيل المثال، إذا سألنا في أي نص أو، في الواقع، في أي نظرية (مثل نظرية التحليل النفسي): ما الذي يجعلك تهرب منه؟ ليس فقط ما الذي يجعلك تهرب من تصديق ذلك، أو الخضوع له، وإنما أي مزاج، أي حالة ذهنية تحررك منه؟ ليس ما يمكن أن تخرج به من هذا الكتاب، بل، ما الذي يمكن أن يخرجك منه؟ فإذا كان يمكن للقراءة أن تكون مهربًا، في أفضل الأحوال، فلعلها إذن تساعد المرء على اكتشاف ما الذي يريد أن يهرب منه. وربما كان هذا، بتعبير هارولد بلوم Harold Bloom تحوُّلًا نحو نقدٍ براغماتي. يكتب بلوم في كتابه Agon صراع الشخصيات: «أفضّل أن أسأل السؤال البراغماتي: «ما الذي نريد أن تفعله العبارات المَجازية لنا؟» ويضيف: فلغة النقد الأمريكي ينبغي أن تكون براغماتية وعنيفة، وربما أكاد أقول إن البراغماتية الأمريكية، كما يوصي رورتي، ينبغي أن تطرح أسئلة عن النص، وهي: ما فائدته؟ ماذا يمكن أن أفعل به؟ ماذا يمكن أن يفعله لي؟ كيف يمكنني أن أجعل له معنى؟ وأعترف أنني أعجبتُ بهذه الأسئلة، وهي ما أعتقد أن القراءة القوية تتعلّق بها، لأن القراءة القوية لا تسأل مطلقًا: هل أفهم هذه القصيدة فهمًا صحيحًا؟ فالقراءة القوية تعرف أن ما تفعله بالقصيدة هو الصحيح، لأنها تعرف ما الذي علّمها إياه إيمرسون، مخترعها الأمريكي، وهو أن السفينة الحقيقية هي صانع السفن. فإن كنت لا تؤمن بما تقرأ، فلا تزعج أي شخص آخر به، وإن كنت تؤمن به، فلا تهتم أيضًا إن كان أي شخص آخر يتفق معك أم لا.

يجعل بلوم من عدم الإدراك فضيلة، ويعطي الأولوية، بطريقة فرويد، إلى ما يحتاجه القارئ من القصيدة، وسبب حاجته إليه. وفي تقدير بلوم، فإن سؤال: «هل أفهم هذه القصيدة فهمًا صحيحًا؟» سؤال مضلل مثل سؤال: «هل أنا محقٌّ في شعوري بهذه الحاجة؟» والأسئلة التي يطرحها رورتي عن نصٍّ ما، و«يعترف» بلوم أنها أعجبته، «ما فائدته؟ ماذا يمكن ان أفعل به؟ ماذا يمكن أن يفعله لي؟ كيف يمكنني أن أجعل له معنى؟»، تُحوّل النص إلى أداة جديدة، لكنها أداة لا تشبه المطرقة أو المنشار، فشكلها لا ينمّ عن وظيفتها، بل إن ما يحدد وظيفة النص هو ما الذي يريده القارئ منه. والسبب هو أن القارئ القوي لا يبحث عن اتفاق أو إجماع لأن قراءته ترجع إلى أنه ليس بوسع أحد أن يقول لك إنك لا تحتاج ما تزعم أنك

تحتاجه، ولا يمكن لأحد إلا أن يقول لك ينبغي ألا تفعل كذا، تمامًا مثلما أنه ليس بوسع أحد أن يقول لك إن النكتة التي تضحكك ليست مضحكة، وليس لهم إلا أن يقولوا لا ينبغي أن تضحكك هذه النكتة.

لكن القارئ القوي البراغماتي القاسي في هذا التصور، يقرأ كأنه يعرف ما يريد، وليس كأنه يصارع ما يريد، أو هو في الواقع، يتهرّب منه (وقد يكتشف هذا، بالطبع، في أثناء القراءة). وإيمان القارئ القوي بقراءته بهذا الشكل يغنيه عن الحاجة إلى إقناع أو تغيير أي شخص آخر. لكن نفي إسهام الآخرين، يفوّت على المرء أن يعرف كيف تكون القراءة القوية محاولة للهروب، في أحسن الأحوال وأسوئها. ويمكن إعادة صياغة سؤال رورتي كالتالي: ما النص الذي يصلح لإخراجي من هذا الأمر؟ ماذا به يمكنني استخدامه للهروب؟ ما المعنى الذي يمكن أن أسبغه عليه ليخلّصني من اعتقاد مقيّد سابق أو رغبة؟ إن الشخص البراغماتي الذي يعرف ويريد أن يكتشف ما لا يريده، لكنه لا يحتاج إلى أن يعرف بالطريقة نفسها وباليقين نفسه، ما الذي يريده بالفعل، يقول للنص: أخرجني من هنا. وتتوقف أمور كثيرة على ما إذا كنا نصنع لذواتنا صورة مقبولة تتعلق بمعرفة ما لا نريد أو معرفة ما نريد أم لا.

عندما أشار فرويد في (The Disposition to Obsessional Neurosis) «النزوع إلى الهوس العصبي» (1913)، إلى أننا علينا أن «نستمد قوة أصل الأخلاق من أن الكره في تطور النمو هو مقدمة للحب»، وكان يطرح فكرة أن الرغبة في الخروج من موقف ما. على سبيل المثال، علاقة مع شخص تحتاجه. تسبق دائمًا الرغبة في الدخول في الموقف، و«الموقف»، في هذا السياق، هي ما نسميه علاقة ما. فإن كان الكره هو مقدمة للحب، فإن الخروج من العلاقات هو مقدمة للدخول فيها، وهذا، حسب طرح فرويد، هو أصل الأخلاق. يبدأ الحب من الكره. ومقدمة الحب هي معرفة ما لا نريد، ما الذي نريد اجتنابه. وليس غريبًا، رغم أن الأمر يحتاج إلى تفنيد، لماذا ينبغي أن يكون هذا هو أصل الأخلاق، من وجهة نظر فرويد على الأقل. وفي رؤيتي للقراءة القوية، يحاول القارئ القوي إعادة اكتشاف ما يكرهه، ويبحث عن تلميحات تُرشده إلى كيفية اجتنابه.

تنطوي الفكرة على مفارقة وهي أن الإنسان يبدأ بمحاولة الخروج مما نسميه علاقات، وتعاملات، مع آخرين، وأنه يدخل في علاقات عن طريق الخروج منها وحسب. وكما سنرى، فإننا كائنات تنزع إلى إشباع الذات

وإلى الإشباع الذاتي؛ لذلك فنحن مضطرون إلى الإقرار باعتمادنا على غيرنا، وهذا، على الأقل، أحد تصورات فرويد للأمر. وبهذه الصورة، نحن بطبيعتنا نتصرّف ضد طبيعتنا. فاحتياجنا إلى الآخرين نوعٌ من الهزيمة أو الاستسلام: الخضوع الذي يتحوّل لدينا إلى أصعب أنواع الرضوخ. وإنسان فرويد، كما أُطلق عليه ذات يوم، يمكن ألا يدخل في موضوعات. أو على الأقل يدخل في الأمور التي يرغب فيها بشدة، إلا بمحاولة اجتنابها. والطريق إلى ذلك يكون عبر باب الخروج، واجتناب الأمور وسيلة للتواجد فيها، ووسيلة لتبقى في الخاطر. وآليات الدفاع عند فرويد، مثل النسب التراجعية عند بلوم، هي المواجهة بالاجتناب، مثل الخروج من علاقة يعدها المرء استدانة، أو من رغبةٍ يعدّها أسرًا. ويدعونا فرويد إلى التساؤل كيف سيكون شكل العلاقات إذا أسقطنا فكرة أن لها صلة بالاستدانة أو الالتزام؟.

مع ذلك، فحتى إذا صغنا هذا بلغة مذهب المتعة الحديث الاختزالية، بوصفه اجتنابًا للألم وبحثًا عن المتعة، يبرز أمر شديد الوضوح: لم تعُد هناك صورة أساسية للإنسان أكثر من كونه كائنًا يحاول الهروب من شيء ما. فإذا كان الهروب من الشيء يصل إلى الإيحاء بجُبن التملص، أي ضعف وفشل، فلعلنا نتساءل، على الأقل من صور الطبيعة الإنسانية المتاحة، ما الذي يشير إليه عدم هروبنا من شيء أو آخر.

لا تهتم فنون الأدب بموضوع أكثر من الموضوع التالي: موضوع الهروب بأي صورة. فالأدب هروبي، في وصفه المتواصل لأناس يحاولون تخليص أنفسهم من شيء أو آخر. فكلمة «عبقري» لا تكفي لوصف من يُخرجون أنفسهم من مواقف مستحيلة، كما يقول سارتر، وأشرتُ إلى ذلك سابقًا. لكن عباقرة الأدب، وكذلك من لا يتمتعون بقدر كبير من الموهبة، يكتبون عن أناس يُخرجون أنفسهم من مواقف مستحيلة. فإذا كانت كل الروايات، كما أشار طوني تانر Tony Tanner ذات مرة، تتناول موضوع الزنا، فإنها إجمالًا تحكي عن أناس تخلّصوا من شيءٍ لا يطاق. وينطبق ذلك على التوراة، وكل المآسي الإغريقية، وكل القصائد الملحمية العظيمة، وكل مسرحيات شكسبير، وما شابه. وحين يريد المرء الهروب من شيء، بهذا المعنى، ليس خبرًا، أو ربما ليس الخبر الذي يظل خبرًا، فذلك هو المشروع الشخصي والسياسي الخالد، على سبيل المثال. ويمكن أن نقول إن التحليل النفسي، مثل الماركسية، صياغة حديثة لمأزق حديث في المطلق.

تقول إحدى شخصيات الكاتبة غريس بيلي Grace Paley: «إن الرجال يحاولون دائمًا الهروب بلا خسائر». ولعلنا جميعًا مستعدون لتحمُّل أي قدر من الخسائر المفروضة لكي نهرب وحسب، أي الخسائر التي تفرضها الثقافات التي نشأنا فيها.

إن مثلث الشخصيات الرئيسة في رواية نهاية علاقة، يقولون جميعًا «أخرجني من هنا»، و«هنا» هي طبيعتهم البشرية الحتمية. ولكن، المؤكد أن الروائي الذي يؤمن بالخطيئة الأولى، ويبدأ روايته، التي تؤمن بها أيضًا، هكذا: «قصة بلا بداية ولا نهاية»، يحيط لاهوته بالشك منذ البداية. فراوي قصيدة «وهذا بيت القصيد» يبدأها هكذا: «لقد دمرك أبوك وأمك»، لكن الواضح أنهما لم يدمراك على نحو يمنع الهروب باعتباره هدفًا إيجابيًا (أو يفرغ عملية كتابة القصيدة ونشرها من قيمتها). وقارئ بلوم القوي البراغماتي، مثل شاعره القوي، يتحدّى بقوةٍ ووضوحٍ تامٍّ الماضي الذي يخيفه. وفي كل مثال من الأمثلة الثلاثة التي عرضتها (لما بعد الحرب)، يوجد تراجع عن الأمور الحتمية. والمفارقة أن هذا يحدث عن طريق العلم بكل شيءٍ عن الماضي. فأولئك الذين لا يمكنهم التظاهر بمعرفة كل شيء عن الماضي محكومٌ عليهم بتكراره. ولا يمكننا الهروب إلا بافتراضٍ مسبقٍ بوجود علم بكل شيء عما نهرب منه، والذي يكون دائمًا، أيًا كان، علمًا بكل شيء عن الإشباع الذي نبحث عنه. والفنون المكتوبة والكلامية والمغناة. الفنون اللفظية. هي فنون العلم الكلي. فعن طريق الكلمات وحسب يكون المرء عالمًا بكل شيء. والعلم بكل شيء، كما سنرى، هو عدو الإشباع، أو ما يفسده.

الإشباع والرضا

«العثور على طريق مستقيم في العالم أصعب من إيجاد طريق ملتف»

- والاس ستيفنس ردًا على بابيني.

قبيل نهاية أي مأساة (تراجيديا) يكتشف البطل أن لديه صورة خاطئة عن إشباعه، أو بالأحرى، هذا هو ما يُكتشف عن البطل التراجيدي، سواءً أدركه أم لا. كان البطل المأساوي يعتقد أن هناك شيئًا سيرضيه. ويريده أو يعتقد أنه يريده، بالمعنى الجوهري للكلمة. وخلال سعيه للوصول إليه يُدمّر نفسه، أو يسبب دمارًا عامًا. ولير وعطيل ومكبث أمثلة صارخة على إشارة فيتغنشتاين Wittgenstein الشهيرة لكون امرئ ما «مسحورًا» بتصوُّرٍ ما. إنهم يعرفون على وجه اليقين ما الذي يريدونه، جزئيًا لأن من المستحيل أن تكون لديك رغبة معينة دون أن تعرف تصورًا لإشباعها، فالرغبة تأتي دائمًا مصحوبة بهذا التصور، رغم أنه كثيرًا ما يكون تصورًا ضمنيًا أو، إن جاز التعبير، تصورًا غير واعٍ. وهو يتحوّل إلى تصورٍ غير واعٍ بسبب مقتضيات الواقع. والإشباع يحدث دائمًا في أذهاننا قبل أن نُشبع، أي أن الإشباع يأتي أولًا في صورة حقيقة (أقرب ما نصل إليه، بوصفنا راشدين، هو حالات الاقتناع بهذا التخيُّل المبدئي للإشباع). ويبدو الأمر كأن الرغبة المتخيلة تأتي دائمًا ومعها ضمان، ليس بأنه سيكون هناك دائمًا إشباع، لكن بما سيكون شكل الإشباع حين يحدث. أو أن الصورة التي سيتخذها الإشباع -كيف سيكون حال أوديب والبلاد بعد اكتشاف المجرم- أمرٌ مفروغ منه، ويفترض أنها صورة جيدة. وتتّجه شكوكنا إلى إمكانية تحقيق الإشباع الذي نبحث عنه، وليس إلى طبيعة هذا الإشباع. ولعطيل أهمية خاصة في هذا الصدد، لأن ما من أحد في المسرحية يشكّ فيما يريد، بل يَنصبُّ الشكُ على ما إذا كان لديهم وسيلة تحقيقه أم لا.

إن الرغبة من دون تصور إمكانية إشباعها معقدة، ولا يمكن تصوُّرها حرفيًا وغير مفهومة. رغم أن حالات الإشباع تستعصي على التعبير بصورة غريبة، فلغة الإشباع فقيرة إلى حد ملحوظ، ومحيرة وتمتلئ بالتعبيرات النمطية وكلمات التعجب، من عينة «كان هذا مذهلًا». لكن أحد الأمور الغريبة المتعلقة بالإشباع هي أن توقعه يسبق إدراكه، وأنه يحدث مرتين. ليست المرة الأولى هزلية والثانية تراجيدية بالضبط. وإنما الأولى بالتمنّي (في

الخيال) ثم في الواقع، إن كان المرء محظوظًا. إننا نتطلع إلى الإشباع قبل تحقيقه. فتحدث التجربة في أذهاننا قبل أن نمرّ بها. وهذا التطلع يصنع كل الفرق فيما يمكن أن يحدث. فعندما ننتظر شخصًا نتوق لرؤيته لمدة طويلة، نراه بشكل مختلف، نراه في كثير من الأحيان، في المثال الأول على الأقل، وكأنه لا يستحق أن نتشوق إليه.

وفيما أطلق عليه فرويد «تفكير العملية الأساسية»، تُدرك الرغبة بوصفها رغبة مُشبَعة، فتأتي في صورة مُرضية، وفي «تفكير العملية الثانوية» تؤخذ الحقيقة في الحسبان. يقول فرويد في «صيغ من مبدأيْ التوظيف النفسي» (Formulations on the Two Principles of Psychic Functioning): «إن أغرب خصائص العمليات اللاواعية (المكبتة) تنتج عن تجاهلها التام لاختبار الواقع؛ ويتساوى واقع التفكير مع الواقع الخارجي، الرغبة وإشباعها». ويضيف: «ولا يمكن أن تفعل أنا-المتعة شيئًا غير التمني... وليس لدى أنا-الواقع أي مهمة أخرى سوى السعي إلى ما يفيد وحماية نفسها مما يضر». وأنا-المتعة، وهي ذواتنا في حياة التخيُّل اللاواعية، قادرة على كل شيء، تسعى إلى المتعة المشبعة، في حين أن أنا-الواقع براغماتية.

بعبارة أخرى، حدث الإشباع دائمًا بالفعل في الخيال. لذا، وعلى الأقل بلا وعي، لا يوجد شيءٌ أكثر يقينًا بالنسبة لنا من طبيعة مواضع إشباعنا؛ أو، بتعبير آخر، يصف فرويد قدر ما نبذله من جهد لنضمن أن إشباعنا لن يكون مفاجئًا. وهذا يترك لنا مفارقة، ينبغي أن تتّخذ شكل سؤال: عندما تعرف بالفعل ما الإشباع، كيف يمكن أن تعرف الإحساس به؟

إذن، يمكن أن نقول، على الأقل مبدئيًا، إن صورة الإشباع هي هروبٌ من الحاجة، وملاذٌ من قسوة الرغبة ومخاطرها، في الواقع ملاذٌ من إشباع حقيقي. ففي الخيال، في مشهد الرغبة، نقفز فوق العقبات، أو بالأحرى لا نستسلم لها (رغم أن، أو لأن، بحسب تعبير بارتيس Barthes البليغ، «جسدي ليس خارقًا»). ونتقدّم بسرعةٍ عبر الأجزاء المحبطة. وبتعبير بايون Bion، نحن «نتجنب» الإحباط ولا «نعدّله». إن تخيُّلنا للإشباع -أفكارنا المسبقة عن الإشباع- هو ما نختبئ فيه من احتمال الإشباع الحقيقي. يقول رودريغو لبرابنسيو في أول مشاهد عطيل «بادر لترضى»، وكأن الأمر بهذه البساطة، وكأن ثمة شيئًا يستطيع برابنسيو أن يذهب ويفعله ليثبت أنه يعرف ابنته وكل شيء عنها. بادر لترضى. هذا أول ما يتبادر إلى الذهن، وهو

رغبة مصيرية. فحين يفعل برابنسيو هذا -ما يريح باله، رغبته في معرفة موضوع ديدمونة وما يتعلق برغبتها- يؤدي به إلى إحباط أكبر ورغبة أشد في الانتقام وهزيمة مريرة: «صدقتني النبأ، وإن الخطب لجلل/ فلم يبق لي إلا تجرُّع المصاب/ بعد الهوان في القليل المتبقّي من أيامي». يحدث كل شيء بسرعة في عطيل. أي أن الناس تظن وتزعم أنها تعرف أمورًا عن بعضهم البعض بسرعة. كما يفعلون في الخيال. والخيال هو الوسط الذي نقفز فيه إلى الاستنتاجات. والاستنتاجات التي نقفز إليها استنتاجات عن الرضا، وهي بحد ذاتها مُرضية.

إن تصوُّر أن الرضا طريقة لعدم التفكير في الاحتياج، وعدم التفكير في تجربة الاحتياج. وكأن الرغبة ذاتها لا تُحتمل بصورة أو بأخرى، وكأن ثمة شيئًا يتعلق بها يُفضّل ألا نعرفه (أو نفعله). فمشهد الرضا يستبدل الشك باليقين، وبمصطلح فرويد «يُستبدل هذيانٌ إيجابيٌ بهذيانٍ سلبي»، ما يجعل الأمور السيئة تبدو جيدة (الصبر جزاؤه الصبر، وما إلى ذلك). ويتحوّل ما لا يحتمل في الاحتياج إلى ذلك الشيء الذي يتحقّق في حالة الإشباع. ونحن نحتاج إلى صور الإشباع لجعل رغباتنا محتملة، ومقبولة، وجذابة، وقابلة للتحقيق. وهي تشبه إشارات إلى الرغبة. ويا لغرابة هذا، فالطرق التي يبتزنا بها الخيال أو يغرينا أو يجذبنا، في آن واحد، إلى المضي قدمًا برغباتنا، يستبق ذهابنا إليها، في الوقت نفسه، وعلينا أن نفعل هذا لأنفسنا، وكأننا نقاوم في أفضل الأحوال ونخاف خوفًا مَرضيًا في أسوئها من الاحتياج أو من الإقرار بحاجاتنا. أو بعبارة أخرى، علينا أن ننتبه إلى ما نستخدم الخيال لفعله، وهل سيصبح، كما نقول، غايةً في حدّ ذاته أم لا. ومن الغريب أن يكون المرء حيوانًا لا يريد أن يقوم بالفعل الحقيقي للرغبة، وينتهج النهج البراغماتي والداروبني، من ناحية أن الحاجة قد تُعرّض المرء للخطر، وتكمن الغرابة في الطريق التي تصير بها الحلول مشكلة أكبر. ففي الواقع، كون الحلول مشكلة أكبر هو أحد تعريفات الاضطراب العصبي. ففي كل مرة يحلُّ شخصٌ ما مشكلة في عطيل، يخلق لنفسه مشكلة أكبر، سواءً أدرك ذلك أو لم يدركه، ويستمر هذا حتى توشك المسرحية على نهايتها حين تكون تبعات التراجيديا مجهولة. وكما سنرى، عندما يُذكر الرضا في عطيل، وعلى لسان عطيل نفسه، فإن ما يسعى إليه هو الدليل والانتقام، المعرفة والثأر، اليقين والإنصاف. والواضح الجلي، كما أريد أن أبيّن، هو مدى ما يمكن أن تصل إليه هذه الأمور من تعقيد.

الرضا واليقين والانتقام. هناك الشك، وخطر الرغبة ونوع المعرفة الغريب العجيب الذي يصحبها، من تلبية الرغبة، وحالة تحقيق الرغبة، أو استدعائها. وصورة تحول الرغبة، في تنكرٍ متقنٍ كالحقيقة. فالمواد الإباحية والخيال الرومانسي. وما يشتق منها فيما يطلق عليه الثقافة العليا. هي صور لأناس يحققون ما يبدو أنه إشباع الرغبات. بتعبيرٍ آخر، إن فكرة الإشباع برمتها، تجلب معها، في عقبها، عقدةً من الانشغالات التي لا مفر منها. ويمكن الإشارة إلى هذا بإيجاز بعرض أول ثلاثة معاني لمفردة (satisfy) في معجم أوكسفورد: «1. يسدد أو يوفي تمامًا (دينًا أو التزامًا)، يمتثل لـ (طلب)؛ 2. يقدم تعويضًا أو ديّة عن (إصابة خطأ)... يكفّر عن؛ 3. يُرضي، يسدد بالكامل ديّة أو كفارة... (مما قيل عن المسيح)». ولعل المحلل النفسي صب اهتمامه على ذلك هنا، وهذا لا يثير الدهشة، لأن الإشباع. أو شيء ما يتعلق به. وليس كل ما يتعلق به. هو لب الموضوع في التحليل النفسي. فلمعنى (indebtedness) (استدانة) يمكن للمحلل النفسي أن يقرأ كلمة (dependence) (اعتماد)، ولمعنى «الامتثال إلى (طلب)» يمكن للمرء أن يقرأ وينيكوت Winnicott، ولمعنى «الديّة» يمكن للمرء أن يقرأ كلاين Klein، ولمعنى «الرضا» و«الإشباع» و«السداد بالكامل»، وفي الواقع لفكرة «الدفع الكامل» أو عدمه، يمكن للمرء أن يقرأ فرويد.

إن الرابط بين الإشباع والإنصاف. أي أن مشهد الإشباع، أيًا كان، هو مأساة انتقام. الذي أود أن أسعى إليه، والشعور بأننا نضعف رغبتنا -أي نجعلها وهمية حرفيًا- بتصوُّر إشباعها. فالمواد الإباحية، على سبيل المثال، يمكن استخدامها بسهولة، من بين أشياء أخرى عديدة، لاستباق تفاصيل الخيال الشهواني، ويمكن أن تكون، بحسب تعبير مسعود خان، «سارقة الأحلام». وللتعبير عن ذلك بلغة فرويد القديمة، تخيُّلات الإشباع هي دفاعات ضد الرغبة، ومحاولة في الخيال لإبعاد الخطر عن الرغبة؛ أو بحسب تعبير كلاين، خيالات الإشباع هجمات على الرغبة، وهي في الواقع تقاوم الرغبة، فهي تقابلها وتعارضها في الوقت ذاته. وخيالات الإشباع لدينا هي إشارات لمخاوفنا من الرغبة. والخيالات المفعمة بالرغبة هي خطايا الاستبعاد الأولى.

من هنا، علينا أن نبدأ في تخيُّل الرغبة ليس دون شيءٍ مرغوب، بل من دون تخيُّل الإشباع الذي يمكن أن يحدث بيقين شديد، وألا نسرع في إشباع أنفسنا في الخيال، وعندما نفعل ذلك، نكون قادرين على السخرية

من هذا الإشباع (لا نعتبره إشباعًا حقيقيًا أو نأخذه بجدية). والمؤكد أن فعل ذلك، يؤثر على تخيُّلنا الشيء المرغوب وما نزعم أننا نعرفه عنه. فقد نفكر في ثورة أو حفل زفاف، بطريقة مختلفة تمامًا لو كانت معرفتنا بما سيحدث بعد ذلك سطحية تمامًا، وعندما تكون المعرفة السطحية هي ما لدينا دائمًا (ولهذا تستخدم كلمة «مخاطرة») أو عندما نقرّ بأن ما نعرفه عن ثورة أو حفل زفاف هو ما يحمله كل منهما من أمنيات. والتراجيديات أحداث درامية يكون الإشباع فيها متخيلًا تمامًا من أبطالها، ومن ثمّ فهم يؤمنون به ويسعون إليه سعيًا محمومًا (وبالتالي فإن أحد علاجات المأساة يبدو أنه بحث عن النفي؛ فعطيل يريد من ياغو أن يثبت له أن ديدمونة خائنة، وليس أنها مخلصة)، وهي أحداثٌ دراميةٌ عن تبعات تخيّل هذه الأمور المبالغ فيه (ما يعني أنه تخيّلٌ بلا سخرية)، وتبعات تحويل الإشباع إلى شيء ملموس (والتراجيديات، بهذا المعنى، أحد أفضل طرق التفكير في الخيالات الإباحية والرومانسية).

يقول ستانلي كافيل في كتاب إنكار المعرفة «ليس مجرد اشتهاء الجَمال، هو ما أسفر عن تصوير عطيل الشهير لضحيته، بوصفها» قطعة من الرخام البارد المنحوت («... بشرتها الأشد بياضًا من الثلج/ الملساء كمرمر القبر») [الفصل 5، المشهد 2: 3-4]، يتساءل كافيل «من أين جاءته هذه الصورة؟» وأنا بدوري أتساءل: «ما الذي يجعل المرء يحوّل الإشباع إلى شيء ملموس (وكأن الإشباع كان أقرب إلى الملكية الخاصة، شيء يمكن للمرء اقتناؤه أو الاحتفاظ به)؟ وهذه صيغة أخرى للأسئلة: لماذا يرتبط الإشباع دائمًا بالانتقام، ولماذا يرتبط الانتقام دائمًا باليقين؟ ولماذا يرتبط كل منهما بالآخر هذا الارتباط الوثيق؟ تلك عُقد في مسرحية عطيل، وعُقد أشد وضوحًا، وأقرب إلى النظرية، عند فرويد وفي التحليل النفسي.

لذا، فحتى نجيب عن هذه الأسئلة، يمكن أن نجمع هنا بين ملحوظة ستانلي كافيل «يعرف الجميع أن ثمة شيئًا جنونيًا في سعي المتشكك الخيالي إلى اليقين» وتعليق وينيكوت «أبرز سمات الجنون حين يثق شخص راشد كل الثقة في سذاجة الآخرين» (ويمكننا إضافة حين يعتقد شخص راشد جازمًا أنه ساذج، كما يفعل عطيل). و«السعي الخيالي إلى اليقين»، مثله مثل «الاعتقاد الجازم في سذاجة الآخرين» وفي سذاجة الشخص نفسه، أوصافٌ، كما يشير كافيل، لوهم الرضا المنشود، وهي مؤكدة، أي أنها مضمونة ظاهريًا، وتستلزم الموافقة، فنحن نصدّقها بلا نقاش، مبدئيًا

على الأقل. «بادر لترضى»، لكن أنّى لبرابنسيو، أو لأي امرئ، أن يشبع رغبته في معرفة رغبة شخص آخر، ناهيك عن رغبة ابنةٍ؟ وما يستحق التساؤل هو ماذا يحدث لحياتنا الجنسية، أو لقبولنا اجتماعيًّا لبعضنا البعض ولأنفسنا، حين يصبح اليقين هو تصوُّرنا للإشباع؟. وماذا يحدث لإشباعنا، ولإمكانيات إشباعنا، عندما يصبح اليقين هو تصورنا للإشباع؟. في الواقع، أصبح من الصعب عدم تخيُّل أن للإشباع علاقة باليقين، وأود أن أضيف إلى هذا أن السعي إلى اليقين في جوانب معينة في حياتنا هو سعيٌ إلى الانتقام. ليس مجرد الانتقام من الأمور اللايقينية في الحياة؛ بل انتقام من عدم اليقين المتأصّل في الرغبة. والانتقام يجعل الرغبة واضحة تمامًا. والواضح أن إضفاءنا صفات الكمال على الثقة والسلامة والالتزام والاستمرارية (والأمان)، هو أحد أعراض أن الرغبة ليست نوعًا من التنبؤ، ووسيلة لإقرارها.

علق المحلل النفسي جوزيف ساندلر Joseph Sandler ذات مرة في صيغة بليغة للغاية، قائلًا: إن المعاناة هي نتيجة المسافة بين الأنا والأنا المثالية، والمسافة بين صورتي عن نفسي وما أريد أن أكون. والشيء المرغوب يمكن أن يكون مثالًا سياسيًّا، أو طموحًا شخصيًّا، أو شخصًا، لكننا ننتبه إلى الفجوة بيننا وبينه، بين أنفسنا بوصفنا راغبين ومحتاجين، وأنفسنا بوصفنا مهزومين ومتذللين أم لا، بين ذاتنا المعتمِدة وما تعتمد عليه. ويمكن إجراء تعديلات لتضييق الفجوة أو تفاديها، وهذا كله تنويعات على فكرة تخفيف الرغبة، الأساسية المستمرة. وإن من يطلق عليهم، كما هو معروف، الأبطال التراجيديين هم من لا يوازنون بين الرغبة في شيء ما، ورؤية شيء آخر أكثر إرضاءً يظهر لاحقًا. وهم ليسوا عفويين أو رابطي الجأش أو يتصرفون بلا تحفظ أو يتشتّتون بسهولة أو ينتظرون ظهور شيءٍ لاحق. إنهم، كما نقول، يتّسمون بالحسم والعزم والإصرار.

يقول لاكان في كتابه (the Ethics Seminar) حلقة نقاشية للأخلاق: «من منظور تحليلي، الشيء الوحيد الذي يمكن أن يجعل المرء مذنبًا هو استسلامه لأمرٍ يرتبط برغبته»؛ وما تكشفه لنا التراجيديات هو أن «الوصول إلى الرغبة لا يستلزم تجاوز كل الخوف وحسب؛ بل والشفقة أيضًا، لأن صوت البطل لا يهمه شيء وبالذات مصلحة الآخرين». كيف تعرف رغبتك؟ إنها ما تجعلك تشعر بالذنب عندما تخدعها؛ ليس عندما تخدع أنت شخصًا آخر، بل عندما تخدع نفسك؛ وفي الواقع، في رأي

لاكان، خداع النفس، أي خداع النفس بالتخلي عن الرغبة، هو مصدر الإحساس بالذنب. إننا نعاني من إخفاقات القسوة. والبطل التراجيدي عند لاكان نموذجي. وتكاد تسمع صوت الإثارة الجنسية الشديدة التي يشعر بها في حضرة بطله التراجيدي. ولا يشعر أنه ناقص إلا جبان (من الصعب أيضًا ألا تسمع صوت البطل وهو لا يهمه «شيء وبالذات مصلحة الآخرين» مثل الرأسمالي الناجح في عالمِ مشروعُه السياسي الحقيقي الوحيد هو تخفيض الضرائب عن الأغنياء). لكن لاكان، بأسلوب فرويد الأشد تقليدية، يربط مثل كافيل، بين رغبة البطل التراجيدي والرغبة في المعرفة، والمِفصلُ فيها هو مسألة اليقين. يقول لاكان بأسلوبٍ مرحٍ جارفٍ «أعتقد أن عبر هذه المرحلة التاريخية»:

شعر أصحاب المذهب الأخلاقي برغبة الإنسان، وخدّروها وقتلوها، وروّضها المعلمون وضلّلتها المؤسسات التعليمية، واتُخذت ملاذًا أو اختُزلت في أعنف شهوات الإنسان وأعمقها، شهوة المعرفة، كما تُبين قصة أوديب. تلك الشهوة التي تتسيّد الموقف الآن، ولم تقل كلمتها الأخيرة بعد.

وإحدى سبل «أننا»، في هذه «المرحلة التاريخية» -وليس واضحًا تمامًا ما هذه المرحلة التاريخية ولا من «نحن»- قد استسلمنا لأمرٍ يرتبط برغبتنا، هو أننا اتخذنا «شهوة المعرفة» ملاذًا منها أو اختزلناها فيها. وكأننا نقول: ليست المعرفة هي ما نريد في الحقيقة، أو بالأحرى، أن المعرفة هي ما بدأنا نريده «حقًا» عندما اجتنبنا (أي كبتنا) رغبتنا؛ فالمعرفة ارتقاء. لكن البطل التراجيدي، كما يشير لاكان في إحالته إلى أوديب، ربما يكون تحديدًا ذلك الشخص الذي تخلّى عن رغبته بتحويلها إلى رغبة في المعرفة. فيتخلى عما يرغب فيه أصلًا، ويرغب في المعرفة بدلًا عنه. فبادئ ذي بدء، أراد أوديب، ولو بغير وعي، أن يقتل أباه ويتزوج أمه، ومن ثمّ، وبسبب ما ترتب من معاناة، أراد أن يعرف ما حدث. لذلك، في بادئ الأمر، بحسب تعبير لاكان، كان أوديب مستسلمًا لرغبته؛ لكن هل كان أوديب الذي أراد أن يعرف هو من استسلم لرغبته؟ هل معرفة ما اقترفت يعني فقدان شجاعة قناعات اللاوعي؟ إن هذه المعرفة اليقينية هي عقاب أوديب، انتقامه، انتقامه من نفسه، إن جاز التعبير. لذا، ربما نسأل هل هدف التحليل النفسي هو انتقام الفرد من نفسه عن طريق المعرفة؟

وعطيل رجلٌ في موقف احتياج إلى المعرفة. وما يمكن أن يكون مأساويًا فيما يتعلق بالبطل التراجيدي هو انكشاف رغبته عن طريق تصوُّر معين

لإشباعه، وهذا ما يسمى المعرفة. وفي الواقع، فإن أول جملة حوار في المسرحية. تلك التي يقولها رودريغو لياغو: «كفى. كفى. لا تخاطبني عنه بعد الآن». هو اتهام يبدو كأنه أمر. فالمسرحية تبدأ باتهام رودريغو ياغو بحجب معلومات عنه، لكن في صورة أمر: «لا تخاطبني». وثمة شيءٌ واحدٌ يؤمن به عطيل بكل وضوح. يعرف ليحيا. هي معرفة يقينية عن شخص آخر. فقد عطيل رغبته في ديدمونة بسرعة شديدة، إن كان قد رغب فيها أصلًا؛ ويشير طوني تانر Tony Tanner بشكل منطقي إلى أنه إن كان عطيل قد رغب فيها أصلًا، لم يكن ليثنيه ياغو عن ذلك بهذه السهولة، كان يريد «دليلًا دامغًا»، معرفة يقينية بخيانتها. وهذا تبديلٌ رهيبٌ وغير عادي بين رغبةٍ في شيءٍ ورغبة في آخر، فقد تحوّلت رغبته في ديدمونة إلى رغبةٍ في معرفة أنها خائنة ورغبةٍ في قتلها (كان عطيل يجد صعوبة أشد في محاولة قتل ياغو، كما لاحظ كثيرون). «فالاستسلام لأمرٍ يرتبط برغبة المرء» يوحي بوجود شيء يتعلق بالمرء نفسه، يسمى «الرغبة»، ولها يقينٌ بحدّ ذاتها، ويعيش البطل التراجيدي هذا اليقين بوصفه قدرًا. وهذه الرغبة نفسها يمكن خداعها. يتخذ ملاذًا منها أو تكبت (أي تحويلها إلى) ما يسميه لاكان «شهوة المعرفة». وبعيدًا عن الحقيقة الواضحة التي وصفها لنا لاكان باعتبارها نوعًا من المعرفة، يُثار سؤال: هل الرغبة في المعرفة، في معرفة شخص آخر مرغوب، هي في ذاتها خداعٌ لرغبة المرء، وبالتالي فهي شيء قد يظل المرء يشعر بالذنب نحوه للأبد؟ أم أن تصوير الإشباع خداع لرغبة المرء؟ هل مشهد الإشباع، الذي ربما ينبغي أن يطلق عليه سياق الإشباع، هو خداعٌ شديد، وإخفاق، ومعرفة وهمية عن شخص آخر؟ وكأن الطريقة التي نرسم بها صورة شيء لشخص ما هي أن نتخيّل ما كان يمكن أن يحقّقه من إشباع، بهذا اليقين (وهذا يعني أنه إن لم يحققه، فلا بد أنه يخفيه، أو أنه حققه لشخص آخر). وكأن أنواعًا معينة من المعرفة، سمِّها خيالات الإشباع المنشود، هي شروط للإشباع وإشباعٌ لها في آن واحد. وكأن هدف الرغبة معرفة يقينية. وإذا كان هدف الرغبة شخص ما، فإن تصوُّرنا للإشباع يمكن أن يكون نوعًا من اليقين في علاقتنا به، لنقل، يقينٌ بحضوره، بوجوده، بجدارته بالثقة، بأنه يخبرنا بالحقيقة، وبإخلاصه، وبكونه، بإيجاز، يمكن معرفته. ويمكن قول إن هؤلاء من يحققون أنواعًا معينة من الإشباع. ففي فقرة من كتاب إنكار المعرفة، اقتبستها سابقًا في هذا الكتاب، لكنها تستحق أن نعود إليها هنا، يكتب كافيل:

لا شيء يمكن أن يكون أشد يقينًا بالنسبة إلى عطيل من أن ديدمونة

موجودة، بدمها ولحمها، وأنها كائنٌ منفصل عنه، أي شخصٌ آخرَ غيرَه. وهذا تحديدًا هو الاحتمال الذي يعذّبه. ومضمون هذا التعذيب هو هاجس وجود شخص آخر، ومع أنه شخصٌ مستقل بذاته، فإن له [وجود] خاص بوصفه تابعًا وجـزءًا من كـل... وجهره بالشك في إخلاصها مجرد غطاءٍ لإدانةٍ أشد، شكٌّ رهيبٌ يخفي وراءه مع ذلك يقينًا أشد، يقينًا لا يمكن التعبير عنه... وهذا ما ظللت أواصل الوصول إليه بوصفه سببًا للشك. محاولة تحويل الحالة الإنسانية، وحالة الإنسانية، إلى معضلة فكرية، أو إلى لغز، («لتأويل محدودية ميافيزيقية بوصفها نقصًا فكريًا»).

بالطبع، لا تبدأ التبعية بوصفها مشكلة معرفية. فكيف تصير كذلك؟ ومن ثمَّ ماذا يحدث للإشباع خلال حدوث ذلك؟ تعطينا مسرحية **عطيل** تلميحًا، أو بالأجـرى، درامـا معقدة يريد التحليل النفسي أن يجعلها واضحة جليّة؛ يريد أن يجعلها، معاناة، مسألة معرفية. كيف ينتقل المرء من الحاجة، إلى الحاجة إلى المعرفة؟ وما مصير الإشباع في هذه الدراما، والذي يسميه التحليل النفسي «التطور»؟ فالطفل يحتاج ثم يحتاج إلى أن يعرف. ومن المهم أن نتذكر، كما علّق وينيكوت مرة، أن كل الفلاسفة كانوا أطفالًا رضعًا ذات يوم. ومن المهم أن نتذكر أيضًا أن أي رضيع لم يكن فيلسوفًا -وإن كان لدى الأطفال الرضع شعار لاكان «بادر لترضى».

ومن الطريف أن شكسبير في مسرحية **عطيل** يستخدم كلمة «يرضى» مـرارًا وتكرارًا، والرضا في المسرحية بدايةً، هو أن رضا برابنسيو هو بيت القصيد. فهو الأب المظلوم الذي يبحث عن الرضا، وهو هنا العدالة، فيما يخص ابنته. وعطيل يسأله مباشرة في الفصل الأول المشهد الثاني: «إلى أين تريد أن أذهب/ للرد على ما تتهمني به؟»

برابنسيو : إلى السجن حتى ينقضي الزمن

الذي عينه القانون وسير القضاء فتُسأل.

عطيل: وإذا أطعتك فيما تريد

فكيف أستطيع تلبية طلب الدوق؟

وهذه رُسله هنا

جاءت لأمر مهم في الدولة

تدعوني إلى الحضور

الجدير بالملاحظة أن عطيل، في المثال الأول، في أول استخدام للكلمة، لم يكن ظاهريًّا مهتمًا برضاه الشخصي، فقد كانت المسألة بالنسبة له، في تلك اللحظة، أيٌّ من سيّديْ البندقية (فينيسيا) ينبغي أن يرضيه؟ والرضا مرتبط بالالتزام، وبالطاعة. «وإذا أطعتك فيما تريد؟». وبما سيطلق عليه بعد ذلك، في عبارة مؤثرة، «الواجب المنقسم». فمن يحتاج أن يرضيهم هم الرجال والدولة. وأزمة عطيل هنا. وهي أزمةٌ متأصّلةٌ، كما سنرى، في فكرة الرضا. هي: من أولى بأن أرضيه، من أكثر شخص عليّ أن أرضيه؟ والإرضاء، بالنسبة إلى عطيل في تلك اللحظة، هو إعطاء شيء ما لشخص هو الأشد استحقاقًا له. هل العدل حماية الدولة أم حماية البنات؟ يسأل عطيل هنا، أي قانونٍ يجب أن يتبع (والرضا يعني إتباع قاعدة ما اتباعًا صحيحًا). وقد وضع عطيل نفسه موضع من يجب أن يُرضي، وليس من يجب أن يُرضى. أو الذي يرتبط رضاؤه بإرضاء الأعلى مقامًا. لكن، قبل كل شيء، في مستهل مسرحية عطيل، يعتبر أن الرضا دائمًا ينطوي على إرضاء تنافسي.

وعند دفاعه عن نفسه، أمام الدوق وبرابنسيو، يشير عطيل إلى أنواع أخرى من الرضا أشد وضوحًا؛ وهو يحرص على أن يؤكد لهما أن علاقته بديدمونة تختلف عن هذه الأنـواع من الرضا. فلم يكن حبُّه لديدمونة «لمتاع نفسي/ وإخماد لواعج قلبي. فقد شفيت آثاره الأولى/ ولكن لقضاء رغبتها بحب وكرامة./ ولها من الحرية أن تفعل ما تراه صوابًا». (الفصل الأول، المشهد الثالث). ويفترض أن البيت الذي يقول: «ولكن لقضاء رغبتها بحبٍّ وكرامة» محرّفٌ في كل من نوعي طبعات أعمال شكسبير الأصلية. وسواءٌ كان ذلك صحيحًا أم لا، فهي إضافة مهمة، أو تنقيحٌ، فهي تثير بالفعل مسألة طبيعة رضا عطيل، الذي سيكون واضحًا تمامًا في الفصل الثالث، المشهد الثالث. حيث سؤال ياغو المُلح والرهيب (والمريع) لعطيل عما سيرضيه، وهذا يعني، بشكلٍ صارخٍ، ماذا سيرضيه: أن تكون ديدمونة مخلصةً أم لا؟ إن الأمر هو ما الذي يُعدّ دليلًا من ناحية، ومن ناحية أخرى، كيف يصير الدليل هو المسألة الأهم سعيًا إلى الرضا. الرضا من نوع معين. وبهذا المعنى، تربط المسرحية التجربة بالرغبة، وبالانتقام تحديدًا. وأنواع الرضا التي يسفر عنها الدليل هي الأنواع التي تقدم تسويغًا مثاليًّا، مع أو ضد، دون الإفراط في الاعتماد على سذاجة أي شخص. وبالنسبة لفرويد، الرضا يعني أن على المرء أن يقدم تسويغًا لرضائه (أو رضائها) إما بوعيٍ أو بغير وعي، وينبغي أن نتذكّر قول فرويد إن الأنا -الواقعية تهتم

بما هو نافع، وبما يؤتي ثمارًا. وربما مثل كل المسوغات المشروعة. والرغبة بوصفها مسوغ مشروع داخلي. يرتبط الرضا بالعدل، وبالتالي، وبصراحة إلى حد ما، بالانتقام. وإرضاء العدالة جزءٌ لا يتجزأ من إشباع الإحساس. والنمو هو الانتقال المستمر من إشباع الحاجات الحيوية حسيًّا، والمتع التي تقترن بالإنصاف والإخلاص والمعرفة.

كان ياغو هو أول من استخدم الكلمة في الفصل الثالث، المشهد الثالث، ليمارس تأثيره المؤذي على عطيل. فهو يسأله في براءة مصطنعة. بمجرد عرض الحقائق المباشرة. «أكان ميشيل كاسيو يعرف غرامكما؟ عطيل: عرفه من أوله إلى آخره: لمَ هذا السؤال؟ ياجو: إرضاءً لفكري/ لا لشيء سيئ». وكما يعرف، الشيء غير السيئ، بسيئ، ويورد فكرة إرضاء المرء لفكره، ويقصد بالفكر الشكوك. وما إن يصير الفكر شكوكًا لن يتأتى سوى نوعٌ واحدٌ من الرضا. وما يفعله ياغو هو حسم الصراع في عقل عطيل، واختزال أنواع الرضا المتنازعة في نوعٍ واحدٍ، دليل خيانتها. تخلّى عطيل بسرعة شديدة عن الرضا باكتشاف أن ديدمونة بريئة. وما يلعب عليه ياغو ليس حقيقة ديدمونة بالضبط، وإنما السؤال الأشد إزعاجًا ماذا سيرضي عطيل (وسرعان ما نسيت فكرة أن ديدمونة هي ما يرضي عطيل). فبصورة ما، أصبح رضا عطيل هو المشكلة، وليست ديدمونة، وبدا الأمر وكأن ياغو تقريبًا، بتكرار الكلمة ذاتها، جعل عطيل يفكر في رضائه الشخصي لأول مرة، وأغراه ذلك. فجعل عطيل أولًا، بإيعاز من ياغو، هو من يسعى لإرضاء نفسه بشكل صريح، لأول مرة في المسرحية، وثانيًا، جعله يعرّف هذا الرضا. ولكن كل ما قاله عطيل، في الواقع، هو أن ما يرضيه هو «برهان»، برهانٌ حسيٌّ على خيانتها»؛ وقد فوّض إلى ياغو تفصيل ذلك.

عطيل: وحق هذه الدنيا. إني لأرى أن امرأتي طاهرة ثم أرى أنها غير طاهرة. وأظن أنك صادق ثم أظن أنك غير صادق، لا بدَّ لي من برهان، إن اسمها كان أنصع من وجه ديانا،فأصبح الآن قاتمًا أسود كوجهي. لئن كان في الدنيا حبال أو خناجر أو سم أو نار تحرق،أو أنهار تُغرق، فلست بمحتمل هذا. ما أحوجني إلى ترضية نفسي! (ليتني أرضى!)

ياجو: أرى يا سيدي أن الغرام يلتهمك، وأندم على ما ألحقته بك من الأذى. أتريد البرهان؟

عطيل:أأريد؟ نعم أريد.

ياجو: إليك ذلك. ولكن كيف تريد أن أجيئك بهذه الترضية يا سيدي؟ أتبتغي مني شاهدًا يقف جامدًا مفتوح الفم، يتفرس فيها وهي مع الرجل؟

عطيل: موت وهلاك. أواه

ياجو: يصعب علينا فيما أظن أن نحتال عليهما بحيث يؤخذان على هذا الشكل، بل من المستحيل أن يراهما على فراش واحد غير الشيطان.

وعلى هذا... فما تكون الترضية حيث لا يحتمل أن يظهرا لأحد بهذا المنظر ولو كانا أفسق من تيسين، وأحمَى من قردين، وأشد توغلًا في البهيمية من ذئبين، وأقل احتراسًا وحذرًا من غبيّين مخمورين. أما إذا كان الاستنتاج من وقائع واضحة الدلالة، موصلةً إلى أبواب الحقيقة، كافيًا لما تشاء من الترضية، فالترضية بين يديك.

عطيل: أعطني برهانًا حسيًّا على خيانتها.

أيًّا كان ما يحدث في هذا الحوار، الذي هو مونولوج (مناجاة للنفس) مشهود، فإننا نرى ونسمع شخصًا ما، ياغو، وهو يحدد رغبة شخص آخر، أو، بالأحرى، يحدّد طبيعة ما يرضيه. ينتقل عطيل بسرعة من «ما أحوجني إلى ترضية نفسي!» إلى «أأريد؟ نعم أريد» إلى «أعطني برهانًا حسيًّا على خيانتها»، وخلال عشرين شطرًا أو نحو ذلك، يقول عطيل بعد أن حكى ياغو حلم كاسيو المزعوم: «بلى. ولكنه جاء دليلًا على شيء تم سابقًا». ويبدو أن ما جعله يصل إلى ذلك بهذه السرعة إيحاء ياغو بإغراء شديد بما قد يرضيه. «ولكن كيف تريد أن أجيئك بهذه الترضية يا سيدي؟ أتبتغي مني شاهدًا يقف جامدًا مفتوح الفم./ يتفرس فيها وهي مع الرجل؟» وكل ما يفعله ياغو أنه يسأل عطيل بإلحاح عن الرضا، وعما يرضيه، وهو، كما قلنا، برهان مجرد وملموس، جلي وفوري. «أتريد البرهان؟»... «ولكن كيف تريد أن أجيئك بهذه الترضية يا سيدي؟»... «وعلى هذا ... فما تكون الترضية؟»... «أما إذا كان الاستنتاج من وقائع واضحة الدلالة/ موصلةً إلى أبواب الحقيقة/ كافيًا لما تشاء من الترضية فالترضية بين يديك». وبمجرد أن أُجبر عطيل على التفكير في أن يشفي غليله، لم يستطع أن يفكر إلا في الانتقام والقتل.

وجدير بالملاحظة أن الحبكة الفرعية التي يساعد فيها ياغو رودريغو على الوصول إلى ديدمونة يرتبط فيها الرضا تمامًا، وعلى نحو صريح، بإعطاء أسباب. يقول رودريغو لياغو ردًا على تحريضه على قتل كاسيو: «أريد أسبابًا

أدعى من هذا لارتكاب ما تُكلّفني إياه.»، فيجيبه ياغو «سأوافيك منها بما تشاء. أرح بالك». وانتبه الجمهور إلى الكلمة في الفصل الرابع. ويعزز رودريغو هذه النقطة في مستهل الفصل الرابع بقوله: «لا أجد من نفسي دافعا قويًا على ارتكاب هذا العمل/ إلا أن ياجو ذكر لي أسبابًا مقنعة». الأسباب مقنعة، وربما كانت شروطًا مسبقة للرضا. «أعطني برهانًا حسيًا على خيانتها»، هذا ما طلبه عطيل من ياغو. وإعطاء الأسباب. بكل ما تحمله كلمة «أسباب» من معاني العقلانية والمنطقية والوجاهة والإقناع. والرضا أمران معقدان، وهذا ما تخبرنا به المسرحية طوال الوقت. فالرضا يوجد فيما يطلق عليه الفلاسفة «مساحة الأسباب»، وما يطلق عليه روبرت براندوم Robert Brandom في كتابه (Reason in Philosophy) العلة في الفلسفة «ممارسات اجتماعية لإعطاء أسباب وطلب أسباب». وللرضا أسباب، ولا يمكن أن يوجد رضا بلا أسباب، وفي عطيل، الرضا الذي يتطلب أسبابًا، هو ما يتحقق بعد قتل رجلٍ غريم أو امرأة خانت الثقة. ويرتبط الرضا بالاستحقاق.

في عطيل، ما يرضي الشخصيات والطرق التي يسعون بها لتحقيق الرضا أمور غير معتادة. فما يرضي عطيل وياغو على حد سواء، لأنهما توأمان بصورة ما، هو إضفاء الشرعية على الانتقام وفعله، وإيجاد أسباب مقنعة واستخدامها بوصفها صيغًا لتخويل الانتقام. إن تدبير حالة الانتقام وعملية تنفيذه تسبب الرضا، أو ربما شكلًا أساسيًا من أشكال الرضا. والمؤكد أن كل مسرحيات شكسبير التراجيدية. أو ربما كل المسرحيات التراجيدية. هي عن سوء الحظ في إيجاد أسباب وجيهة كافية للانتقام. بصياغة أخرى: تحدث المآسي عندما يفهم الناس معنى تخويل الانتقام خطأً. وهنا يثار السؤال: هل يمكن أن يخطئ المرء فيما يخوّل له؟ وإن حدث، فمن أين تأتي معايير هذا الخطأ؟ هل يمكن أن يكون لدينا إحساس حقيقي بما يخوّل لنا فعله. لا سيما عندما تبدأ جوانب التميز الطبقي في الاختفاء. والاستحقاق، دائمًا، بصورة أو بأخرى، هو استحقاق لأنواع معينة من الرضا؟ وما يضيفه قصص التحليل النفسي، عن اللذة، وما يسمى النمو، إن كانت له إضافة، هو ما يمكن أن نضطر إلى إضافته إلى الصلة بين الاستحقاق والرضا.

إن ما تأخذنا إليه مسرحية عطيل. ويجعل الصلة بفرويد واضحة تمامًا، وهو في الواقع شيء يمكن أن يقال إن التحليل النفسي قد نفذه على ما دار

حوله من حوار. وهي أن الفكرة ليست مجرد أن الانتقام يجلب الرضا، بل أن الرضا يمكن أن يكون انتقامًا. فكرة أشد إزعاجًا. فقصة أوديب، على سبيل المثال، تمنحنا طريقًا لوصف لذة الانتقام اللازمة، كما تفعل مسرحية عطيل، لكن أين يمكن أن نجد ما يؤيد فكرة أن الرضا يمكن أن يكون بصفة أساسية، أو جزئية، انتقاميًّا؟ يمكننا أن نؤيد نصف الإجابة عن قصص تحليلٍ نفسيٍ معينةٍ فيما يُطلق عليه، بتعبير بليغ، التحريف. هل يشفي غليلي الانتقام ممن خذلوني، هل ولائي للناس مجرد وقاية من خيبة أملي فيهم؟ فالرضا الذي يسعى إليه كل من عطيل وياغو هو الثأر ممن خذلوهما، فبالنسبة لديدمونة (فيما يتعلق بعطيل) ولعطيل (فيما يتعلق بياغو) يمكن أن نخمن أنهما شديدا الولاء كوسيلة لعدم إقرارهما بخيبة أملهما الكارثية نسبيًّا. لم يثبت أن عطيل هو بالضبط الرجل الذي تزوجته ديدمونة، ولم يكن ياغو أمينًا كما تصوّر عطيل. ولعلنا نقول إن ثمة خيبات آمال معينة لا يمكن أن يعترف بها الأبطال المأساويين (والبطلات المأساويات)؛ والمسرحيات، في الواقع، قصص عن تبعات عدم الاعتراف أو عواقب خيبات الأمل الناقصة. وربما كان هذا يرتبط بما ينبغي أن يذكره التحليل النفسي، من منظور التحليل النفسي، عن أن كل مرحلة من مراحل النمو تتحوّل إلى خيبة أمل. فالميلاد خيبة أملٍ في الاتحاد [مع الأم]، والفطام إلى خيبة أمل في عدم التحكم في مسألة الاحتياج، وعقدة أوديب إلى خيبة أملٍ من الخواء الذي ينتج عن عدم وجود كل شيء، ومرحلة المراهقة إلى خيبة أمل في سلطة الأبوين والرغبة الجنسية والعاطفية، وهكذا. وقد تكون خيبة الأمل مأساوية، وربما، بالأحرى، لها جانب مأسوي، لكن دمار المأساة الحقيقي، من منظور التحليل النفسي، هو تجاهل خيبة الأمل. فالمسألة ليست عدم وفاء ديدمونة، بل هي، كما يشير كافيل، أن عطيل لم يستطع أن يتحمل الاعتراف بأنها ليست تحت سيطرته في غيابه. وعند كبت خيبة الأمل الكارثية العادية، فإنها تعود في صورة انتقام. فعندما يُفقد الفردوس، لا يستطيع الناس أن يواصلوا حياتهم ببساطة.

* * *

كتب ريتشارد رورتي ذات مرة «المشكلة أن الحب (وبالتالي الشجاعة والجبن، والتضحية والأنانية) تبدو مختلفة بعد قراءة فرويد. وهكذا، على نفس المنوال، تفعل خيبة الأمل، وما يعقبها من تحرُّرٍ من الوهم يمكن أن

تؤدي إليه (وهذا ما وُجدت من أجله اللحظات الأخيرة في المشاهد الأخيرة في التراجيديات، إعادة النظر). في عطيل كان على إعادة النظر هذه أن تبدأ مع سرد قصة شهدنا أحداثها للتو؛ يقول لودفيغو في السطور الأخيرة من المسرحية: «سأبحر من فوري عائدًا/ إلى البلاد/ حاملًا إلى القوم بقلب حزين خبر هذه الحادثة الفاجعة» (الفصل الخامس، المشهد الثاني). وكأنه يقول، علينا أن نستمر ونبدأ من جديد في آن واحد على ضوء هذه الحقائق. فليس بوسعنا أن نمضي في الحياة، وكأن أمورًا معينة حقيقية، ليس بوسعنا أن نعيش وكأن ياغو أو بالطبع عطيل جديران بالثقة، أو جديران بثقة الدولة. وما نتعلمه من التجربة هو أن تلك التجربة تستمر في تجريدنا مما نعتقده ونتمسك به بشدة، عن أنفسنا وعن غيرنا. وليس بوسعنا أن نحيا وكأن ثمة أمورًا حقيقية عن أنفسنا. فلا بد أن نعيد النظر فيما يرضينا.

المؤكد أنه في وقت ما، كان والدانا، أو أولياء أمورنا، يوفّرون ما يرضينا، ونحن صغار. وواضح أنها كانت لحظة، أو سلسلة لحظات، بالغة الأهمية في حياة أي طفل حين يبدأ ملاحظة وجود أنواع من الرضا خارج الأسرة. ويمكن أن يؤدي هذا بالطفل إلى الشعور بأنه قتلٌ لأبويه، وكأنه فعل شائن وقسوةٌ فظيعة. أو، كما تقول الفيلسوفة أنبيت باير (في كتابها تأملات في كيف نعيش حياتنا Reflections on How We Live) في تطوُّرٍ جديدٍ في موضوع أبدي: «حب الوالدين، الأب أو الأم، هو مفهوم جوهري خطير للأخلاق يتساوى مع حكمة الخبراء»؛ لأنهِ يؤدي إلى انحراف السلطة الذي يسمى الاستبداد، والأخلاق إلى الحكم الأخلاقي. وفي مقالها «المخاطر الأخلاقية في العلاقة الوثيقة» (The Moral Perils of Intimacy)، تعود بنا إلى ما يُطلق عليه في أدبيات التحليل النفسي «مشكلة الانحراف». وهي تتساءل: «في النهاية، ماذا علّمنا فرويد عن الحب؟»:

أنه يبدأ بالاعتماد/ التبعية، وأن هدفه الأول هو الأم الأكثر قدرة والمُحبّة في آن واحد التي تمثّل للطفل الذي يحبها كل عالمه، والتي تظل مصدر الغذاء، والأمان، والسعادة. وتنشأ أمراض الحب كلها من هذا الموقف الأساسي من الاعتماد غير المتساوي. فحبُّ الأم، إذا كان الأفضل من نوعه، ينبغي أن يتجنّب استغلال قدرة الأم الفائقة بإفراط، ونكران الذات التام هذا الذي يُحوّل الرضيع إلى مستبد. فالحبّ بين غير المتساوين في القدرات، يكون أمرًا جيدًا في نوعه، عندما يُعدّ الأقل قدرة للحب بين متساوين. ويفشل حين يؤدي إلى تحمل الاعتماد غير المتساوي لفترة طويلة، أو إلى

خوف من أي اعتماد، بدلًا من الاستعداد لاعتماد متبادل أو متساوٍ.

يظل هذا وصفًا حقيقيًا ومفيدًا حتى تصير الرعاية لا لزوم لها؛ حتى يوفّر مشهدًا من الرضا مفعمًا بالأماني. وللتعبير عن ذلك بصيغة أخرى، فإن كلمة «غير متساوٍ» بها معنى لا تعطيه كلمة «متساوٍ». لعلها خيبة أمل، لكنها خيبة أملٍ صحية، فالحبّ لا يمكن أن يكون بين متساوين، لأن الحب يجعل الناس غير متساوين. إنه يعود بهم إلى عدم المساواة الأصلية، ويذكرهم بها. والحب وسط يكون الناس فيه غير متساوين، وللأسباب التي عبّرت عنها باير بدقة، فإن الموقف الأصلي للاعتماد غير المتساوي (أو كما ذكر المحلل إنيد بالينت Enid Balint منذ سنوات عديدة مضت، الأم هي كل شيء بالنسبة للرضيع، لكن الرضيع ليس كل شيء بالنسبة للأم). فمن المهم للغاية، كما تقول باير، مسألة استغلال الأم «قدرتها الفائقة بإفراط» أم لا وكيف؛ لكننا جميعًا نبدأ بالأزمة الأساسية، وهي موقف الاعتماد غير المتساوي. وبالتالي، عندما نحبّ، فإننا نعود إلى هذا الاعتماد غير المتساوي، وعلاجنا الذاتي له، ونجده ملاذًا لنا. وذكرياتنا عن أساليب الحب أنه ينطوي دائمًا على عدم مساواة. ويمكن أن نقول إن كل ما يأتي مما يطلق عليه مرض، يأتي من الرغبة في الحصول على نصيب متساوٍ، ومن الرغبة في قلب الأمور رأسًا على عقب، ومن الرغبة في الثأر لأنفسنا من هذا النظام الطبيعي الأول، بوصف ذلك حلًا وهميًا لأحد حقائق الحياة (في الواقع جزءٌ من وظيفة الثأر هو إخفاء طبيعة المشكلة التي يفترض أن الانتقام حل لها). والهدف هو عدم الشعور مرة أخرى بهذا الاعتماد غير المتساوي مطلقًا، (وهي رغبة عطيل)، أو ليشعر به دائمًا وعلى مضض، وحسب، ومن ثمّ يحاول عكسه (كما يفعل ياغو على ما يبدو). وسواءٌ كنا أعزة أم أذلاء، ساديين أم مازوخيين، فهذه هي حلول الأزمة الأولى، حين لم يكن هناك سوى مصدر واحد للرضا. كان يوجد مصدر واحد، ثم تعددت المصادر. وما أطلقت عليه باير «استغلال قدرة الأم الفائقة بإفراط». أو بحسب خبرة الطفل سواء كان هذا هو قصد الأم أم لا. يعتبر شرطًا مسبقًا لما يشير إليه المحلل النفسي روبرت ستولر Robert Stoller بكلمة «انحراف». وما يجب أن نتساءل عنه هو هل القدرة الفائقة لا تَلقى دائمًا استغلالًا، أم على العكس، ما الذي يمكن أن تتحوّل إليه هذه القدرة غير المتساوية؟ يقول ستولر عن الانحراف: «الانحراف هو الشكل الجنسي المثير للكراهية»:

فالانحراف خيال، ينطلق دائمًا، لكنه في كثير من الأحيان يكون مرتبطًا بأحد أحلام اليقظة (إما من صنع الذات أو إنتاج آخرين، أي الصور الإباحية). وهو انحراف معتاد، ومفضل لازم لتحقيق رضا المرء الكامل، مدفوع بالكراهية في الأساس... وحين تنحرف الكراهية تتّخذ في الخيال شكل انتقام يكمن وراء الأفعال، فيعدّل الانحراف، ويعمل على تحويل صدمة الطفولة إلى انتصار البلوغ.

وكما فعلت أنيت باير في وصفها الأمومة، علينا، عن طريق الاستقراء أن نستدل على المعيار الأفضل أو الأمثل من علم الأمراض الموصوفة. فعند باير، كان الحب بين متساوين، عدم تحمّلٍ «للاعتماد غير المتساوي لفترةٍ طويلة»، وتحمُّل الاعتماد الذي يؤدي إلى «اعتماد متبادل ومتساوٍ»، وهو التحول الأمثل. والتحول الأمثل عند ستولر ليس مختلفًا، فهو يستدعي مجددًا فكرة التبادل شبه الرعوية، وهي كلمة سحرية ولذلك مضللة. ففي الرغبة التي لا يشوبها انحراف، يفترض ألا يوجد الاعتياد، ولا الشذوذ اللازم، ولا تدفعها الكراهية، الأساسية لرضا المرء الكامل، كما أن الرغبة غير المنحرفة ليست انتقامية. ويضيف ستولر سببًا للانتقام؛ وهو محاولة «تحويل صدمة الطفولة إلى انتصار البلوغ». وصدمة الطفولة التي يشير إليها ستولر أقرب إلى وصف باير «استغلال قدرة الأم الفائقة بإفراط». وصدمة الطفولة هي عاقبة استخدام وسوء استخدام الاعتماد المبكر، ولعل ما يسميه ستولر «صدمة» هو مجرد كلمة مرادفة «لمرحلة الطفولة»؛ لأن مرحلة الطفولة صدمة تراكمية للمعاناة الحتمية للاعتماد غير المتساوي، أي فكرة المساواة التي دفعتها هذه الحقيقة الأولى التي لا فكاك منها. وربما كان علينا البحث عن صور أفضل للاعتماد غير المتساوي بدلًا من استئصال هذا التباين في الاعتماد تحديدًا، أو البحث عن أشكال أخرى للرضا. والشرط المسبق لما يسميه ستولر «الرضا الكامل» بالنسبة لنا جميعًا، بدرجات متفاوتة، هو الانتقام.

لكن ما يعيد المشكلة إلى مصدرها المفترض في علاقة الأم بالطفل يكشف أن الانتقام في ذاته نوع من السحر. فليس ثمة تدارك عدم التساوي الأوّلي والمبدئي، فلا يوجد إلا وهم التغلّب عليه. وهو نوع آخر من السحر (فالسحر لا يولّد إلا سحرًا). وفي هذه القصة يصل البالغ إلى تمثُّل رؤية الطفل لما يجب أن يكون عليه البالغ. وكل انتصار على رغبة ما هو محاولة انتصار على حاجة المرء لما يرغب فيه. وكل انتصار على حاجة المرء لما يرغب

فيه هو صيغة مختزلة للرضا. ولا بد أن يكون الشعور بالرضا محفوفًا بالمخاطر إذا كان يتطلب استخدام أدوات مرهقة (مثل أدوات المساعدة الجنسية الدقيقة)، ولا بد للشخص الذي يسعى إلى هذه الأنواع من الإشباع أن يكون على دراية تامة بأنواع الإشباع التي يبحث عنها، والشروط المسبقة اللازمة لحدوثه. وما يسميه ستولر «الرضا الكامل»، يبدو أمرًا متعبًا تحيط به أمور يقينية لا يمكن الفكاك منها، مثل الانتقام. فهذا هو ما أحتاجه للرضا الكامل. ولا توجد مفاجآت. فجملة «بادر لترضى» لا معنى لها إلا إذا كنت تعرف ما الذي تبحث عنه. وهي تتعلّق، بنص كلام ياغو، بكيفية «إدخال جوع شديد على الشبع» (الفصل الثاني. المشهد الأول). أو كيف نوفر لأنفسنا شهيةً مفتوحةً للإشباع. يشير كل من ستولر وباير إلى وجود المحظوظين الذين لا يعدّون الانتقام أحد أشكال الإشباع.

لذا، فلصياغة الأمر على نحو تخطيطيّ قدر الإمكان: فمن منظور التحليل النفسي، يحدث هذا عندما ينتظر الطفل أول مرة يبدأ فيها التخيل، وأول مرة يظن فيها أنه يعرف. في إحباطه يتصور إشباعه؛ وهو، كما يقول المحللون النفسيون، يتخيّل ثدي الأم حين يكون جائعًا بوصفه علاجًا ذاتيًا لمعرفته المبكرة بأنه لا يستطيع التحكم في الشيء الذي يمكن أن يشبعه. ولا يمكن تحمّل الإحباط إلا عبر إحدى صور الإشباع؛ وفي هذا الشأن، فالمعرفة هي معرفة الإحباط، معرفة شعورٍ أن شيئًا مهملًا أو غائبًا أو ناقصًا. الطفل جائعٌ فيتخيّل الثدي، فإذا كانت الأم جديرة بالثقة بقدر كافٍ ستأتي بسرعة ولن تتأخر، فيتولّد لدى الطفل شعورٌ بيقين معرفته المتخيّلة، هو جائع، فيتخيّل الثدي، فيجده، وهذا ما يسمى الثقة. (وبالطبع، لا ينطبق هذا المبدأ عندما نكون بالغين ولدينا رغبة جنسية). فإذا كان الطفل جائعًا ويتخيل الثدي فلا يجده، فإنه يكتسب نوعًا آخر من المعرفة المؤكدة؛ وهي ما تسمى الكراهية واليأس والانتقام. لدينا في هذا المخطط مرحلتان في علاقة الطفل بالإشباع؛ ما يمكن أن نطلق عليه معلومتين تشكيليتين، وهما في الوقت نفسه خيبتا أمل. الأولى، إن ما يشبعك/ يرضيك بيد شخصٍ آخر (ما قد يولد لديك شعورًا بالحسد)، والثانية، إن ما يشبعك متاحٌ لشخص آخر قبلك وهو شيء مشترك (ما قد يولد لديك شعورًا بالغيرة والمنافسة). لا إشباع دون إحباط في البداية؛ وبالتالي، لا يوجد إشباع ما لم يسبقه. وبدرجة ما يستبقه. تخيُّل الإشباع المنشود (يبدأ الإشباع إشباعًا حقيقيًا لكنه يكون وهميًا تمامًا). عندما كتب تي. إس. إليوت عن عطيل (في كتابه Shakespeare and the

Stoicism of Seneca شكسبير ورواقية[1] سينيكا) أنه «يحاول التهرب من الحقيقة، وكفّ عن التفكير في ديدمونة، ويفكّر في نفسه»، ويمكننا تفسير «يفكر في نفسه» بأنه لا يفكر إلا فيما تخيّله عن الرضا. وكما تُبيّن لنا مسرحية عطيل بوضوحٍ شديد، لا يوجد رضا دون صراع، أو في الواقع دون أنواع متصارعة من الرضا. ومن السهل أن نرى، بالنظر إلى مسار الصراع باعتباره الرضا، لماذا يتم البحث عن الأمور اليقينية ولماذا يتم الانتقام. أو، بعبارة مختلفة اختلافًا طفيفًا، لماذا تُفضّل حالات اليقين والانتقام بوصفها علاجًا ذاتيًّا؛ أو طرق نستعيد بها أنفسنا بأن نخفي ببراعة اعتمادنا على آخرين مستقلين في تحقيق الرضا.

لكن أمرًا آخر جديرٌ بالذكر هنا، وهو أن إذا كانت المعرفة المؤكدة والانتقام علاجًا ذاتيًا لمشكلة الإحباط التي لا مفر منها، فإنها أيضًا، على المنوال نفسه، علاجًا ذاتيًا للرضا. فهي أنواع من الرضا تُستحضر بوصفها بدائل، بوصفها تكرارًا ضعيفًا لإمكانات الإشباع التام أو الحقيقي. فالطرق التي نعالِج بها أنفسنا من الإحباط هي نفسها الطرق التي نعالج بها أنفسنا من الإشباع. والطرق التي نُعالج بها أنفسنا من الإشباع تكون عن طريق الدراية التامة والتصور الدقيق لإشباعنا. فنحن نستخدم أنواع الرضا لننخدع بما لدينا من أنواع الرضا. بعبارةٍ أخرى، نحن نحتاج إلى قصة طوباوية عن الرضا تحدث بالتوازي أو بالتزامن مع القصة غير الطوباوية، والمفارقة أن كليهما تحتل مكانًا في موضوعات التحليل النفسي. فمن بين كل ما قام به فرويد، فقد بيّن أن اجتنابنا الحب هو اجتنابٌ للإشباع. فإننا، كما يقول، نحتاج إلى حوارات أفضل. وأشد إمتاعًا وحيوية، وأكثر إشباعًا، عن إحباطاتنا.

(1) *Stoicism* مذهبٌ فلسفيٌ يقول بوحدة الوجود. (المترجمة).

ملحق: تمثيل الجنون

«تمثيل الجنون» عنوان محاضرة عن موضوع الجنون أُلقيت في أكاديمية بروكلين للموسيقى لافتتاح موسم عرض ثلاث مسرحيات. مكبث، والملك لير، ومعالجة ديفيد هولمان David Holman الدرامية لمسرحية غوغول يوميات مجنون. وقد كُتبت هذه المحاضرة عقب إتمام هذا الكتاب، واحتوت على العديد من الأفكار الواردة في الكتاب. فالجنون، وتمثيله، يتّصل بكل وضوحٍ بالإحباط، بعدم إدراك شيءٍ ما، بالإفلات بفعلةٍ ما، بالخروج من موقف ما، وبالرضا/ الإشباع. لكن «الجنون» أيضًا كلمة نستخدمها لحياةٍ لم نعشها، أو عشناها بطريقةٍ مقيدةٍ تقييدًا غريبًا، على الأقل من وجهة نظر هؤلاء الذين يعتبرون أنفسهم عقلاء. فأن يعتبر المرء نفسه عاقلًا أمر مطمئن بلا حدود، لكنه يمكن أن يكون مضللًا أيضًا؛ ومشتِتًا بالتأكيد. وجزءٌ من الرعب المتعلق بما يسمى الجنون هو أنه يمثّل حياةً لم نعشها، شيئًا ربما حدث لنا، شيئًا ربما فعلناه، شيئًا ربما كان هو الحل الوحيد لأقسى ظروفنا. أو حتى إغواءً اضطررنا إلى اجتنابه. وعندما نُفكّر في الحياة التي كان يمكن أن نعيشها، نجد أن هناك حيوات أسعدنا أننا لم نعشها، وربما حيواتٍ أكثر بكثير. نسخ كثيرة للغاية من أنفسنا. لسنا واثقين تمامًا بشأنها. و«تمثيل الجنون»، من بين أمور أخرى، يتعلق بهذا التمييز، الذي لا يمكننا دائمًا القيام به.

في كل جيلٍ قواعد صارمة للغاية لكيفية التصرف عندما يصيبك الجنون.

- إيان هاكينغ البناء الاجتماعي لأي شيء؟

(Ian Hacking: The Social Construction of What?)

اقتُرح عليّ عنواني هذا «تمثيل الجنون»، فاتخذته لأنه يذكرني بسخرية غور فيدال Gore Vidal الشهيرة من ريغان[1] في وصفه بأنه «الرئيس الممثل»، وكأن أمرًا قد حدث للرئيس الحقيقي فأخذ ريغان مكانه مؤقتًا، بديلًا له. فهناك شيءٌ حقيقي، رئيسٌ حقيقي، في مكان ما. ربما كان مريضًا أو اختُطف أو حتى اغتيل. لكن كان لا بدَّ أن يؤدي شخص ما دوره لفترة مؤقتة. شخصٌ يحلُّ محلّه للضرورة. والمؤكد أنك ستكون مجهّزًا على نحو أفضل لأداء دور الرئيس إن كنت ممثلًا، كما كان ريغان. أو ربما لا. فقد يجعلك ذلك تبالغ، أو تُغالي في التنميق، أو يكون تمثيلك مقنعًا إلى حدٍّ يُثير ريبة الناس، وربما تتصرف كأنك ولدت لأداء هذا الدور، أو أن الدور صُنع خصيصًا لك، أو كما قد يشعر غاصبٌ، أو ممثل احتياطي أسعده الحظ، أو مجنون مثل بوبريشين في مسرحية غوغول.

ينبغي في البداية ملاحظة أن كل من يطلق عليه بطل المسرحية في هذه المسرحيات الثلاثة المتباينة يريد أن يكون أقوى مما يشعر، أو على الأقل يشعرون بعجزٍ في أنفسهم، وهم جميعًا منزعجون لأنهم لا يتلقّون ما يستحقونه من احترام، فيبدأون في التصرف على نحو غريب جرّاء ذلك (ويشار إلى هذا حتى ينتبه الجميع). يصيح بوبريشين «إنهم لا ينتبهون إليّ، لا يرونني، ولا يسمعونني. ماذا فعلتُ لهم... ماذا يريدون من مسكينٍ مثلي. أنا ليس لدي أي شيء». ولكل منهم، إن جاز التعبير، شخصية موازية، نظير، نسخة مفضلة من نفسه، لديها كل شيء بصورةٍ أو بأخرى. ويقوم كل منهم سرًا بعقد مقارنات ظالمةٍ بينه وبين هذه الشخصية. هل لير محبوب كما ينبغي أن يكون؟ هل «كسب» مكبث بقدر ما يجب (يقول الملك عن أمير كودور: «ما ضيعه [كودور] صار مكسبًا للنبيل مكبث»)؟ هل تحقَّقت مكانة بوبريشين الحقيقية حيث عُرف في البداية بوصفه رجلًا نبيلًا، وفي النهاية بوصفه ملك إسبانيا؟ هؤلاء المجانين الثلاثة يبحثون عن حلول للعجز الجديد الذي اكتشفوه في أنفسهم، عجزٌ، يمكن أن نقول

(1) يقصد الرئيس الأمريكي دونالد ريغان. والعبارة الإنجليزية تعني كذلك «القائم بأعمال الرئيس»، والإشارة هنا إلى تاريخ ريغان في مجال تمثيل الأفلام. (المترجمة).

إنهم لم يدروا به في أول الأمر، وكان على الدراما في هذه المسرحيات الثلاثة الرائعة اكتشافه. يتم البحث عن حل، لخسارة لم تكن قد أُفرِث بعد، ويوجد بسرعة، فقد كان لا بدَّ من إيجاد الحل سريعًا، وإلا ستبدأ المعاناة في الظهور، وستبدأ في الكشف عن نفسها (تعرِض المسرحيات الإصلاح السريع). ويكون للنفس مطالبات كثيرة حين تبدأ في الشعور بعجزها. وعند الخسارة، تطرح مكاسب هائلة. ومن يطلق عليهم المجانين، على اختلافهم. يمرّون بخبرة كأنهم على وشك الاختفاء، ويكونون دائمًا أقرب إلى أن يكونوا غير منظورين. وعلى من يدّعي الجنون انتحال شخصيةٍ تحاول أن تحافظ على الظهور حرفيًا. والسمة المسرحية باديةٌ هنا لاشك. أو، بعبارة تختلف اختلافًا طفيفًا، هي أزمة تستدعي سمات مسرحية معينة.

إن الخوف من فقدان المرء مكانه في عقول الآخرين، الخوف من عدم رؤية حاجاته، يمكن أن يستدعي سلوكيات أشد حيوية وإثارة لدى المرء. ولكننا لا يمكن أن نَصِم بالجنون أولئك الذين يجعلون حضورهم محسوسًا، الذين يكون «شعورهم بالوجود» (بتعبير روسو) مدهشًا. والأسئلة المطروحة هنا هي: ما الذي يجعلنا نظن أن شخصًا ما مجنونًا؟ ماذا في تعبيرهم عن أنفسهم يجعل هذه الكلمة تتبادر إلى أذهاننا؟ لا تجول بخاطرنا كلمات مثل «فظ»، «صاخب»، «حقير»، «عنيف»، «غريب»، «متسلّط»، «غريب الأطوار»، «صموت»، «استغلالي»، «ملهم»، بل كلمة «مجنون». ولنسأل السؤال بصورة أوضح، من الذي نقارن المجنون به؟ ما المعيار الذي يستحضر هذا الحكم، هذه الكلمة تحديدًا؟ يمكن للطبيب النفسي بالتأكيد أن يجيب عن هذا السؤال بطريقة يعجز معظمنا عنها، ما يجعل الطبيب النفسي في آن واحد جزءًا من المشكلة، وأحيانًا، جزءًا من الحل. لكن ربما تدفعنا فكرة تمثيل شخص ما الجنون إلى أن نظن شيئًا مثل: العاقل بالنسبة للمجنون مثل الممثل بالنسبة لدوره. فالممثل الذي يمثّل الجنون. وبصورةٍ ما يكون كالمجنون تمامًا. يجب أن يتعلّم كيف يبدو مجنونًا. لكن يكون مجنونًا بصورةٍ تلفت انتباه الناس، أي مجنونًا على نحوٍ لا يمكن أن يفعله أشد الناس جنونًا، لكنه يحتاج أن يكون كذلك. فالمجانين لا يمكن مطلقًا أن يجدوا، ولا أن يصنعوا، ولا أن يكون لهم جمهورٌ منتبه انتباهًا واضحًا. وهذا في ذاته قد يجعلنا نتساءل لماذا يوجد الجمهور. ويذكّرنا بأن أول جمهور المرء هي الأسرة. وبأن كيفية استجابة الأسرة لأولى أداءاتنا جزء لا يتجزأ من كياننا؛ ومما نشعر به تجاه أدائنا. وبالطبع، مما نشعر به تجاه الجنون.

تذكّرنا ملاحظة فيدال عن ريغان، بالإحساس بأن الرئيس أيضًا، أيًا كان، هو رئيسٌ يمثل دائمًا. فقد تقمص دورًا واتخذ لقبًا، لم يولد به، كما في الملك الوراثي. وليس هناك ممثل أشد تمثيلًا للملك لير من غيره، فكل ما عليه تقديم أداء مقنع إلى حد ما. وعلى غرار ذلك، ليس هناك رئيس يشبه الرئيس بصورة أو بأخرى، إذ يمكننا وحسب أن نقارن أداءه بأداء رؤساء آخرين وبصورة الرئيس المنشودة في أذهاننا (وإن لم نرد دائمًا أن نعتبر الرؤساء مجرد مؤدّين للدور، كما في العروض الفنية). وهذا أمر واضح، لكنه يستحق أن نضعه في الحسبان. وتمثيل الجنون، أيًا كان معناه، يعني التصرف تبعًا لتقاليد معينة، ولو أن الجنون بطبيعته، سلوكٌ غير تقليدي. أو أن من نطلق عليهم المجانين. مثل بعض الناس الذين نقدّرهم بشدة. هم بالضرورة من لا يستطيعون أو لا يريدون أن يعيشوا حياة تقليدية؛ أي أن يعيشوا وفقًا لتقاليد ثقافة مجتمعهم. لا يوجد ملك لير أصلي أو قديم، ولا رئيس الولايات المتحدة ولا شخص مجنون. فبعد خمسمائة عام من التصنيف والعلاج الاحترافي لمن يطلق عليه المجنون، على الأقل في الغرب، توجد الآن ثقافة المجانين؛ أنواع أو أشكال معرفة لما بدأ تسميته في زمن شكسبير «لوثة عقلية» (كان أول استخدام لكلمة «لوثة عقلية» (insanity) في معجم أوكسفورد عام 1590، وكلمة «فقدان العقل» (insanitary) في عام 1874، وكان استخدامًا يؤدي إلى الآخر بشكل معبّر). والواضح أن أحد الأشياء التي يفعلها التشخيص هي إضافة أجزاء إلى المخزون الثقافي. وصارت مسألة الجنون «الأصلي» تزداد صعوبةً؛ لتجنُّب وجود حالة يمكن تعرفها (وعندما نستخدم كلمة «مجنون» لا نعني غريب الأطوار). وإنه لأمر مريح ومحدد في آن واحد. وفي الواقع يمكن أن يكون منقذًا للحياة. حينما يزعم مدّعو العلم أنهم يعرفون ما نعاني منه. لكن المجانين، كما تصورهم كل هذه المسرحيات، يجعلون الناس تقفز إلى استنتاجات عنهم (فالتوتّر يجعل الناس تقفز إلى الاستنتاجات)؛ والجنون يغري الناس بأن يكونوا أكثر معرفة مما هم. وهو يجعل الناس تعمل بالتأكيد، لأن لديهم شيئًا عن شخص ما عليهم أن يتعاملوا معه (فالمجنون يحاول أن يجعل تجاهله مستحيلًا، ومستحيل ألا ترغب في تجاهلهم).

إن جزءًا من الفن في هذه المسرحيات الثلاث، هو أننا في بادئ الأمر لا نفكر في أبطالها باعتبارهم «رجالًا نموذجيين» كما أطلق عليهم رالف والدو إيمرسون Ralph Waldo Emerson، ولا باعتبارهم أناسًا عاديين، ثم ينتهي بنا المطاف إلى اعتبارهم النوعين معًا. ولكن خلال أحداث المسرحية

تزداد غرابة الأبطال على نحو مطّرد. وتمثيل الجنون في هذه المسرحيات يعني تقمص البطل شخصيةً تزداد غموضًا بالنسبة لنفسه. ولا يوجد علاج؛ بل كارثة. فالمسرحيات شيء آخر غير علاجي، شيءٌ غرضه أقل ذرائعية. لكن هذه المسرحيات تضع العلاقة بين حاجة البطل واختلاطه اجتماعيًا في إطار درامي، كما تفعل كل المسرحيات. والاختلاف. وهو ليس الاختلاف الكلي بين مسرحيات الشخصيات المجنونة ومسرحيات الشخصيات العادية. أو لنقل، مسرحيات الشخصيات الأقل جنونًا. هو أن المجنون أقرب إلى أن يوصف بغرابة حاجاته وما يستتبعها من تهديد لعلاقاته الاجتماعية. وتمثيل الجنون يعني تمثيل هذه الغرابة وهذا التهديد.

لدينا إذن جنونٌ حقيقي، الذي يمكن أو لا يمكن «علاجه»، كما قلنا، وممثلون يمثّلون الجنون على المسرح؛ والواقع أن الجنون. وهو في ذاته شكلٌ من أشكال الخلاف، أو الصراع. وكان دائمًا، عبر تاريخه، قضية مثيرة للجدل، ومجموعة من التعريفات المتفق عليها بصورةٍ أو بأخرى. وعلى المنوال ذاته، كان السؤال المثار دائمًا هل المجنون يدعي الجنون على نحو أو آخر، بالتمارض أو الادعاء، وماذا يمكن أن يعني قولنا (إذا كانوا يمثّلون، فما الذي يدفعهم إلى هذا. ولأي غرض؟. وكيف تعلموا أن يفعلوا ذلك؟ ومن أين جاءوا بهذه الأقوال؟) فتمثيل طوم المسكين تمثيل الجنون يتناقض تناقضًا صارخًا مع جنون لير. ولعل التظاهر بالمرض واحد من أول، أو على الأقل أحد أهم، صور التمثيل المسرحي، أو أحد أهم الأمور التي تشكل شخصية الفرد، في مرحلة الطفولة؛ فالتمثيل هنا وسيلة تؤدي إلى غاية. والمؤكد أن الجنون في معظم الأحيان يعتبر مسرحيًا في حين لا تعدّ صحة العقل كذلك (رغم أن التعريفات الضمنية للعاقل أنه يجيد التعبير عن حاجته ويلبيها). وفي بعض الأحيان توجد تلميحات بأن السمات المسرحية تسير في الاتجاهين، بمعنى أنه مثلما يوجد شيءٌ مسرحيٌ في الجنون، يوجد شيءٌ جنوني في العمل المسرحي، شيءٌ فيمن يمثلون شخصية، يتظاهرون بأنهم أشخاص يعرفون أنهم يختلفون عنهم، يتحدثون بأسلوب شخصيات أخرى، ويتركون للآخرين كل الأقوال، وأفضل الأقوال. وكأن بين المسرح والجنون ارتباطًا وثيقًا بصورة ما، فالجنون يختبر وهم المسرح، أو حدود المسرح، أكثر من أي شيء آخر (حتى إن الجنون يوضح شيئًا عن العمل المسرحي، عن الدافع وراءه، وما يؤدي إليه، وكأن هناك، لنقل، سمة مسرحية في كوننا مخلوقات راغبة، وكأن الرغبة أولًا وأخيرًا تمثيل مسرحي).

لكن الجنون الحقيقي يكسر الرابطة الاجتماعية، أما تمثيل الجنون فلا يجب أن يفعل ذلك: فالمخالطة الاجتماعية للشخص المجنون عابرة بطبيعتها، أما تمثيل الجنون، كما أقول، فيجب أن يكون جذابًا. فتمثيل الجنون يعني جذب اهتمام الناس والحفاظ عليه، وكونك مجنونًا معناه أنك دائمًا على وشك أن تفقده، أو تعيش وكأنك فقدته بالفعل دائمًا. أو أنه ذهب بلا رجعة. ويتعلّق تمثيل الجنون بالإبقاء على انتباه الناس بطرق مختلفة. فالجنون يحوّل طبيعة اهتمامنا، ونوعه، عندما لا يدمر في الواقع رغبتنا في الاهتمام. كان المسرح سابقًا على علاج الجنون طبيًا، ونصًا موازيًا، وربما ترياقًا له، وهو الاختراع الذي سمّاه فيليب ريف Philip Rieff «الإنسان العلاجي». والمؤكد أن «النصر للعلاجي»، وفي التحليل النفسي، وهو واحد من بين صيغ الاهتمام المتحوّلة العديدة التي طلبها وصنعها في آن واحد أولئك الذين أزعجتهم الحياة الحديثة. يستمع المحلل النفسي إلى الشخص «المجنون»، أو إلى الجنون في الشخص، ويرى قدرًا ضئيلًا من حياته، ويتحدث؛ والهدف المحدد، أو مشروع ما يسمى العلاج، هو تحويل المعاناة عبر إعادة وصف الأحداث. والجنون في المسرح انتحال شخصية، هكذا اقتضت الدراما، والجمهور، على الأقل الجمهور الحديث المهذب، يستمع. والمسرحية نص مكتوب في الأساس؛ يُبيّن المحلل النفسي للمريض كيف يستخدم نصّه في الدفاع عن نفسه ضد جنونه. والتحليل النفسي علاج، أو هذا على الأقل غرضه، إن لم يكن شفاءً بالفعل؛ والأداء المسرحي لا يضع حدودًا لأهدافه. وفي إحدى هاتين الصيغتين الاجتماعيتين يتقاضى المستمع مالًا، ويدفع في الأخرى. وما يؤمن به عالم المسرح ومهنة التحليل النفسي على حد سواء هو أن المجنون يستحق أن يُستمع إليه، ربما من بين أحق الناس بالإنصات. أو، بصيغة مختلفة بعض الشيء، قد تكون الأجزاء المجنونة في أنفسنا (أو الأدوار) هي ما تستحق الرعاية. لكن لعل من الأمور بالغة الأهمية أن في مكان ما في ثقافة ما يجب على الناس أن يدفعوا مالًا ليستمعوا إلى المجنون، وليس العكس. في مكان ما حيث يتبين أن الجنون، أو بالأحرى الجنون الذي لم يتحقق، هو من بين أمور عديدة أخرى، تدمير ذاتي جذري، وأن في النهاية ربما يوجد شخص آخر يمكن للمرء أن يعود ليكونه. أين يمكن أن يجول بالخاطر أن الجنون قد يكون في آن واحد مصير ودور. وأنه، لنقل، إن كان يُتعلم، فيمكن ألا يُتعلم. وإن كان صامتًا ورتيبًا ومخيفًا، فيمكن أن يكون بليغًا ومذهلًا ومحركًا للمشاعر. وهذا التدمير الذاتي الجذري يمكن أن يكون شكلًا من أشكال معرفة الذات الجوهرية.

عندما يقوم ممثل أو ممثلة بتمثيل الجنون، توجد درجتان من الانفصال، ويوجد اختلافان جوهريان في المسرحية بالنسبة للممثل والجمهور؛ اختلافان تعتمد عليهما قابلية المسرحية للاستمرار بوصفها مسرحية، بوصفها خيالًا. فعندما نرى تمثيل الجنون في المسرح، يبرز دائمًا افتراضان، وتبحثهما المسرحيات نفسها غالبًا؛ وإذا بدأ أي من الممثلين أو المشاهدين في الشك بشكلٍ جدّي على الأقل في أحد هذين الافتراضين في أثناء العرض، فستكون تجربة محبطة إن لم تكن بالفعل لا تطاق. يُفترض أن ثمة فرقًا بين العقل والجنون، وفرق يعتمد عليه الإيهام المسرحي بين أن يكون المرء مجنونًا، وأن يمثّل دور شخص مجنون. فإذا بدأنا نشعر بأن من يمثلون، كما نقول، أدوار لير وآل مكبث كانوا مجانين بالصورة التي يظهرون بها في مسرحياتهم، فكون المرء أحد المشاهدين سيكون أمرًا بالغ الإزعاج. والمؤكد أنه توجد أسباب وجيهة تجعل غونريل وريغان أو آل مكبث لا يؤذوننا، لكن ما يُخيفنا في المجنون هو عدم التنبؤ بسلوكه؛ فإننا لا نعرف مطلقًا من الذي سيخاطبون، ولا ما سيريدونه، ولا كيف سيريدونه، ولا نعرف مطلقًا من نحن في رأيهم (وكأن العاقل يمكن التنبؤ بسلوكه ويعرف من نحن). وهكذا يعتمد تمثيل الجنون على اقتناع المشاهد بقدر كافٍ، وليس اقتناعًا تامًا، لا يشعر بالأمان التام، ولا بالتهديد لدرجة الاختباء؛ في هذه المسرحيات نمنح الجنون جمهورًا. أو يُنعم علينا الجنون، مثل الملوك، بجمهور. لكننا لا نريد أن نُجنّ (فنحن نريد احتواء عدوى الجنون. الإحساس المكثف والشعور بالاضطهاد والجنون الذي يثيره الشك في الذات). وعلى كل من الممثل والجمهور أن يحافظ على المسافة بينه وبين شيء ما، إذ إن الجنون في ذاته يتعلّق بالحفاظ على المسافة أو فقدانها.

الجنون الموجود في الحياة الواقعية شكلٌ من أشكال تنظيم المسافة يتسم بالتناقض والمبالغة. فالمجنون يستدعي انتباهنا ويرفضه في الوقت ذاته في كثير من الأحيان. وينبغي عند تمثيله على المسرح أن يجعل رفض الانتباه جذابًا ومثيرًا مثل طلب الاهتمام تمامًا. وبالتالي لا يسع تجسيد الجنون على المسرح إلا أن يجعلنا نتساءل أي نوع من الجمهور يصنعه المجنون الحقيقي لنفسه، ونجد عبر سطور طرح المحلل النفسي دي. دبليو وينيكوت أننا إذا أردنا أن نفهم شخصًا والأعراض التي تظهر عليه، فإننا نحتاج إلى معرفة نوع البيئة التي يخلقها لنفسه، أي عالم يصنعه لنفسه (وقد يكون ما يسمى العرض، على سبيل المثال، قاعدة يجب على الناس الالتزام بها، أو اختبار حب، أو مانع حوار). وما يعنيه وينيكوت «بالبيئة»

التي يحيط الشخص نفسه بها هي ما يستدعيه الناس في الآخرين، ما صورة الآخر التي يستحثها أو التي يتجنبها، عن طريق الأعراض، أو عن طريق جعل أنفسهم مصدر إزعاج؟ على سبيل المثال، يستدعي لير في بداية المسرحية لامتحان الحب أسرةً مكونة من ابنتين متذللتين ومراوغتين على نحو شيطاني وابنة واحدة صادقة صدقًا استثنائيًا. وسواءٌ كنّ كذلك من قبل أم لا، فهنّ هكذا الآن. وعندما يُجسّد الجنون على المسرح، نرى البيئة التي خلقها لير أو مكبث أو بوبريشين حول أنفسهم. آثار وتبعات ما بهم من جنون، وما تحوّل إليه الناس من حولهم. وبيئة مختلفة تُسمّى المشاهدين. وما يشارك فيه المحلل النفسي أو يتعلّمه من جمهور المسرح المعاصر هو الاعتقاد الضمني بأنه عندما يتعلق الأمر بالجنون، لا تتحدث إلا بعدما تستمع قدر ما تستطيع.

لكن الجدير بالملاحظة، عند التفكير في جمهور المسرح المعاصر على الأقل، وجود تمييز في المسرحية بين العقل والجنون، بين التمثيل وشخصياتهم الحقيقية. فقد تعلّم كثير منا أن يرتاب فيه تحديدًا. وريبتنا، بدورها، تجعل تجربة تمثيل الجنون الحديثة، ومشاهدة الجنون مجسدًا على خشبة المسرح أشد إزعاجًا بدرجة أكبر، وكلما ازداد الأمر إزعاجًا، زادت براعة الدفاعات التي نستدعيها لحماية أنفسنا منه (ويخبرنا مكبث نفسه أننا جميعًا ربما نضطر إلى اعتياد الرعب تمامًا؛ إذ يقول في الفصل الخامس، المشهد الخامس: «كدت أنسى طعم الخوف»، وهذا تحذيرٌ للجمهور، «لقد ذقت ألوانًا من الرعب حتى أتخمت؛/ والأهوال التي اعتادتها أفكاري القاتلة/ لا يمكن أن تخيفني بعد ذلك»). إننا، أو على الأقل بعضنا اقتنع بأن البشر، للأسف، ليسوا نوعين من البشر، عقلاء ومجانين، لكن، كما نقول، توجد سلسلة متصلة نقع عليها جميعًا، وكلنا مزيج معقّد من الاثنين، وإن وُجدت هاتان الحالتان، أو حتى إن كنا نقوم بهذا التمييز المطمئن لأننا نعرف بصورة أو بأخرى مدى ضبابية الحدود بينهما؛ وأن قدرًا كبيرًا مما يسمى عقلًا جنون، وقدرًا كبيرًا مما يسمى جنونًا عقل. وفي الواقع، أن ثمة نوعًا من التشارك بين العقل الاسمي والجنون الاسمي. ومثلما أن العقل والجنون يمكن أن يكونا شريكين سريين، فلا يوجد للشخص، كما في تساؤلات مكبث الشهيرة، أكثر من الأدوار التي يؤدّيها (وللشك في مفهوم الجوهرانية تاريخ طويل). وهذا معناه أن أولئك الذين لم يعد لديهم إيمان بذاتٍ جوهرية. أو، في الواقع، بأي شيءٍ أساسًا. من لا يحتاجون إلى تعبيرات إلهية، من كفّوا عن إيجاد فائدة لكلمات مثل «صحيح» أو «أصلي» أو

«حقيقي»، فإنهم ينساقون إلى أوصاف للذات أقرب إلى الأدائية؛ فهم ينظرون إلى «الذات» باعتبارها كلمة تغطي مخزون الأداء الذي ينشدونه والذي يُطلَب منهم في ثقافة معينة، في وقت معين.

هذا ما يسميه إيرفينغ غوفمان Irving Goffman «تمثيل الذات في الحياة اليومية»، ويسميه ستيفن غرينبلات Stephen Greenblatt «تشكيل الذات»؛ يحدث التمثيل، فيحدث التشكيل، وتحلُّ لغة مصنّعة محل لغة الطبيعة. وبالنسبة لهؤلاء لا توجد ذاتٌ حقيقية وذاتٌ زائفة؛ بل ذواتٌ مفضّلة، فعندما أقول إن هناك شيئًا ما يجعلني «ليس منّي»، فأنا لا أقول إن ذلك يخالف جوهري، وكأن هناك جوهرًا يُشكّلني؛ بل أقول ذلك لعدد من الأسباب لا أريد أن تكون أو أن أفعلها أيًّا كانت. فأنا لا أستطيع أن أكون أي شيء أريده، لكن بداخلي أكثر مما أعرف. ومن هذا المنظور، العقل والجنون دوران أو جانبان أو خياران من ميراثنا الثقافي؛ ربما لا نختارهما كما قد يختار الممثل دوره، لكننا يمكن أن نختارهما بطريقة الحيوان الذي يحاول إيجاد بيئةٍ تناسبه، أو بطريقة من يراهن على الخيول لعله يحظى بالفائز. وليس بوسعنا أن نفعل شيئًا سوى أن نمثّل أنفسنا. ولا يوجد بديل عن التمثيل، ولا ثنائية متعارضة نختار منها. فالدنيا مسرح ولا توجد دنيا أخرى. ونحن دائمًا نمثّل وحسب، والسؤال المطروح في مسرحية الليلة الثانية عشرة (Twelfth Night). «هل كل البشر مجانين؟». كانت إجابته بالإثبات. فالجنون جزء من قدراتنا؛ سواءً نولد مجانين (كما يعتقد بعض المحللين النفسيين) أو نصاب بالجنون، أو لدينا استعداد وراثي للجنون، كما يظن عدد كبير من الناس حاليًا، والجنون جزء من «زينتنا»، إن جاز التعبير، لكن لا أحد يُعفى من احتمال التعرض للجنون، يتعرّف كل منا على شيءٍ من ذاته في حالة الجنون، إذا استطاع أن يطيقها. من هنا، يجدر بنا تكرار سؤال الفيلسوف جيه. إل. أوستن J. L. Austin الذي أورده في كتابه (Sense and Sensibilia) العقل والمعقول «عندما تقول 'هذا حقيقي'. فما الذي تقول إنه غير حقيقي بالضبط؟»، ويسأل: «كيف يكون غير المجنون»؛ وماذا يفعل من لا يمثّل؟

يوجد عالم ما زالت هذه القضايا تُثار فيه وتَطرح أسئلةً. هل نحن جميعًا ممثلون؟ هل نحن جميعًا مجانين بصورة أو بأخرى؟ وعالم كانت هذه الأمور فيه محسومةً بالفعل، بصورة أو بأخرى. وفي بعض الأحيان نميل إلى التفكير في شيء، وأحيانًا أخرى في شيء آخر، ولا تؤمن كل من

حالتينا بالأخرى، كما يقول إيمرسون. ولا حاجة بنا إلى قول إن تمثيل الجنون يبدو أمرًا مختلفًا نوعًا ما في كل من هذين العالمين؛ أو بالأحرى، من هذين المنظورين المختلفين تمام الاختلاف. وليس مثار خلافٍ، في رأيي، أن نقول إنه في زمن كتابة مسرحيتيْ شكسبير هاتين وقصة غوغول الأصلية، كانت هذه القضايا موضع تساؤل، وتم تناولها بالفعل، هي وغيرها، في هذه الكتابات والعروض المسرحية. ومن السذاجة أن نقول إن عددًا كبيرًا من هذه الأسئلة وجد إجابة حاليًا؛ لكن سيوجد أناس في الجمهور المعاصر يعتقدون أن، بكل ما لديهم من نوايا وأغراض، أو يعيشون كأن هذه الأمور قد حسمت بالفعل على نحو من الاثنين، هؤلاء، وأحيانًا بعض منا، يعرفون أحيانًا أننا مجانين أيضًا، أيًّا كنا، وأننا يمكن على الأقل أن نجرب بأنفسنا أحيانًا، ليس ما يسمى شخصيات متعددة، لكن كأشخاص لديهم نسخ عديدة غير مكتملة من ذواتهم، كأشخاص لديهم خيارات معينة مثل طريقة التمثيل، ومن يمكنهم أن يروا أنفسهم بسهولة باعتبارهم يرغبون في تحسين أدائهم. وما يبدأ بوصفه مرضًا سرعان ما يصير القاعدة، ولا سبيل إلى الخلاص من صدمة الجديد ومعاملة الجديد باعتباره حالة مرضية. والآن كل الناس مجانين، وكل الناس يؤدون أدوارًا، أو كما ستقول لنا بعض المهن، بعض الناس مصابون بالجنون، وكأننا نقول بعض الناس مصابون بالسرطان، ومن يُمثّلون في الحياة الحقيقية هم «شخصيات مفتعلة»، مغتربة عن ذواتها الحقيقية، أناس أفرطوا في التأقلم مع بيئاتهم المؤذية على حساب رغباتهم. فهل القدرة على التمثيل، والتمثيل المتقن تحديدًا، علامة على التغريب، أم دليل على البراعة والمرونة؟

هذه، بالطبع، صورة كاريكاتيرية جزئيًا، وغير كاريكاتيرية جزئيًا. فمن الصعب للغاية أن نتكلم عن الجنون الآن لأن الطب الرأسمالي يعتمد على التشخيص التمييزي، أي خلق أسواق العقاقير؛ ولأن التشخيص فيما يسمى مهن الصحة النفسية ليس كله شائنًا بأي حال، لأسباب عديدة، فهو أشد تعقيدًا، بالمعنيين، من ذي قبل. وكل من عمل بهذه المهن لأكثر من عشر دقائق يعرف بأي سرعة تتغير الموضات والتشخيصات؛ فحين بدأتُ عملي معالجًا نفسيًا للأطفال مرت سنوات عديدة اعتبر فيها أن أطفالًا كُثرًا يعانون اضطراب نقص الانتباه ADD، وتم علاجهم وفقًا لذلك، وأحيانًا بالعقاقير، وكانت تلك موضة عابرة، أما الآن فيبدو أن كل الناس مصابون بثنائية القطب. وهذا يعني أن ما يطلق عليها الصحة النفسية مسألة معيارية، والمعايير يصنعها الاتفاق العام (ويمكن أن ينشأ الاتفاق

العام، كما هي الحال الآن، بالعلم والسوق، وبأن يحددا لنا ما حقيقة الواقع، بأن المرض النفسي حقيقة مثل المرض الجسدي تمامًا). لو كان لير أو آل مكبث أو بوبريشين يعيشون بيننا الآن لعرف المتخصصون ماذا أصابهم ولعالجوهم كما يجب، وما كنا لنحتاج إلى كل هذه الدراما، وكل هذا الكلام. فقلة الكلام تعجّل بالعلاج. ومن يعطي الدواء لا يُنصَت إليه دائمًا؛ وعندما يتعلق الأمر بالجنون، كان المسرح دائمًا أحسن ترياق لثقافة العقاقير. فقد كان المسرح دائمًا الحركة الحقيقية المضادة للطب النفسي.

لكن يوجد فرق بسيط يمكن تحديده بدقة، فثمة وصفٌ واحدٌ له فضل كبير لأنه يتطابق مع اللغة العادية غير المتخصصة، وهو ما يكشف مدى ما يمكن أن تصل إليه غرابة تمثيل الجنون وغموضه، بالنسبة للممثلين والمشاهدين على السواء؛ وهو أننا نصف الناس بالجنون عندما يتعذر فهمهم / أو حين يتصرفون بطريقة شديدة الإزعاج. فالمجانين هم من لا يمكننا فهمهم، ومن يأتون بأفعال لا يمكن قبولها مطلقًا؛ ومن ثَمَّ فهُم أشخاص ربما يمثّلون خطرًا يهددنا، أو نشعر بالخطر في وجودهم. وهم يكشفون مدى ما لدينا من استثمار ثقافي هائل في فهم الناس؛ ونكاد نقول إن الجنون هو ما يجعلنا نقدر فهم بعضنا بعضًا إلى حد بعيد، ويجعلنا نريد تصديق أننا نفهم بعضنا بعضًا فعلًا. و«الجنون»، كما أشار المحلل البريطاني جون ريكمان John Rickman «هو ألا تجد أي شخص يمكن أن يتحمّلك» (في نهاية هذه المسرحيات لا يستطيع الأبطال إيجاد أي شخص يمكن أن يتحملهم، حتى أنفسهم؛ لكننا، في الواقع، يمكن أن نفعل أكثر من مجرد تحمُّلهم، وكذلك المسرحيات التي هم أبطالها، ذلك أننا لا يمكن، حتى الآن، أن ننساهم). وبلغة المسرح، هذا معناه أن الممثل الذي يمثّل الجنون. وهذا يتم جزئيًا في إطار يحتوي خشبة المسرح نفسها، لا بدَّ، في رأيي، أن يجعل الجنون مقنعًا بقدرٍ كافٍ، مما ينقل بدوره الشعور بأن هناك شيئًا مقنعًا في الجنون. فالمجنون، مثل لير ومكبث وبطل يوميات مجنون، كما تكشف مسرحياتهم. عجزوا عن إيجاد شخص يمكن أن يتحمّلهم؛ وكانت هذه مشكلتهم. لكن الشخص الذي يمثل دور الشخصية المصابة بالجنون يجب أن يكون جذابًا للغاية؛ فما قد نعجز عن تحمُّله لا بدَّ أيضًا أن نجده شديد الإقناع.

يجب أن تكون مسرحة الجنون وتمثيله واضحة بما يكفي ولا تمثل تهديدًا بما يكفي لكي يشارك الجمهور، وبالتالي يستطيعون اجتناب فعلٍ

ما كانوا يميلون لفعله فيما نطلق عليه الحياة الواقعية، وهو بصورةٍ أو بأخرى، الابتعاد عن عوامل الاحتواء والعقاب؛ الشرطة والأطباء، أو الاتحاد معها أو تفضيلها على الشخص المجنون نفسه. ويتيح لنا تمثيل الجنون على المسرح فرصة اكتشاف نقيض غضّ الطرف أو بديله؛ إنه يتيح لنا فرصة السماح لأنفسنا بالتوحد مع المجنون. بل في الواقع، الاحتفاء بالمجنون، بمعنى ما. ويتناقض عرض الجنون على المسرح مع التضحية بالمجنون ويُبيّن كيف يحدث هذا. وهو يجد طريقة لضم الجنون إلى ثقافتنا، دون استثناء مسألة علاجه أو استبعادها. ويعني تمثيل الجنون أن يكون الجنون بطريقة لا تجعلك غير مقبول؛ وألا يُترك المجنون إلا في أيدي الخبراء («سأريك الخوف على يد حفنة من المتخصصين» كما يقول جون أشبيري في كتابه المخطط البياني). ومن ثمَّ يواجه من يُمثّل الجنون أزمة الشخص المجنون نفسها: كيف أقول ما يجب أن أقوله، بالطريقة التي أقوله بها، دون أن يسكتني صمم الآخرين المتعمّد وإرهابهم؟ إن تمثيل الحالة التي هي أشد ما يخشاه الجميع. والتمكّن من فعل ذلك، تمثيل الجنون ببراعة تجعله يماثل الجنون الحقيقي. يغير إحساسنا بمعنى الجنون نفسه. وقد قيل لنا ذلك في الفصل الرابع المشهد الأول من الملك لير، حين يقول إدغار «لا يكون الأسوأ هو الأسوأ/ ما دام يمكن أن نقول «هذا هو الأسوأ». فإذا كان يمكن تمثيله، فماذا يجب أن يكون إن لم يمثّل؟ أو ألا يمكنك قول «هذا هو الأسوأ»؟ ماذا في الجنون يجعلنا نريد أن نعرضه على المسرح في المطلق؟ فإذا كان بعض المصابين بالجنون مجانين لأن لا أحد يستطيع، أو لا أحد يرغب في فهم ما يقولون، أو رؤية من هم، فإذن أي شيء يتيح أن تسمع وأن ترى لا بدَّ أن يكون شيئًا طيبًا (أو يمكن أن نضع في الحسبان المعنى الذي قد يجعله أو لا يجعله شيئًا طيبًا)، تمامًا مثل التكرار الغريب لشيء حقيقي. والخلاصة: كيف أقول شيئًا غير مقبول دون أن أصبح أنا نفسي غير مقبول؟

ولكن لأن الجنون شديد الإزعاج لنا في المطلق، فهو ينزع إلى استقطاب استجاباتنا: فإما نضبط المجانين ونعاقبهم أو نضفي عليهم صبغة مثالية كالحكماء؛ أو نجمّلهم ونعرضهم على خشبة المسرح بوصفهم أبطالًا، حتى تبهجنا وتحرك مشاعرنا -بوصفنا مشاهدين (أو قراء)- أمور لا نرغب أبدًا في أن تحدث لنا. وهذا أيضًا ما يجعل المسرح متواطئًا في الأمر، وقد نتناقش حول من هم أبطال مكبث والملك لير ويوميات مجنون، لكننا بكل سهولة سنقول إن الأبطال المجانين هم أبطال هذه المسرحيات (ولعلنا نتساءل

الآن، ما البطولة، إن جاز التعبير، في الجنون؟ أي نوع من الأبطال يمكن أن يمثله المجنون الآن، في ثقافاتنا الحالية، حين نُشجّع على النظر إليهم باعتبارهم مرضى، مصابين بالمرض أو معاقين بالوراثة، فاشلين ومتطفلين تمامًا مثل من لا يملكون أي إسهام في الحياة؟). ويتضح أن ثمة نسخة أخرى من السؤال الحديث الخالد: كيف نعيد عرض غير المقبول لنضمن أنه سيحظى بالاهتمام؟ وبالطبع، لماذا نريد أن نفعل ذلك؟ لماذا نريد أن نطمح إلى الشمول؟ وما البدائل؟ وكيف يمكن أن نضمن أن استماعنا إلى المجنون ليس مجرد إضفاء طابعٍ جذاب، أو محاكاةٍ ساخرةٍ أو رفضٍ خفي؟

يجعلنا المهرج في الملك لير نتساءل عما إذا كان المجنون حكيمًا أم شخصًا تافهًا أم مزيجًا ساخرًا منهما؛ فالمهرج على الأقل يقوم بإلقاء هذه الأسئلة بطريقة جذابة ومحيرة في آن واحد. وما ينبغي أن نفعله مع المجنون يرتبط بسؤال ماذا نظن أن المجنون يفعله. كانت حركة معارضة الطب النفسي في ستينيات القرن العشرين في حرصها المستنير على عدم نبذ المجانين، تنزع أحيانًا، في مفارقة واضحة، إلى المبالغة بصور مختلفة في تقدير تجربتهم (كتب ديفيد كوبر David Cooper، وهو أحد شركاء آر. دي. لينغ R. D. Laing،[1] في مقدمة كتاب ميشيل فوكو الجنون والحضارة:(Michel Foucault, Madness and Civilization) «أصبح الجنون في عصرنا نوعًا من الحقيقة المفقودة»؛ (ويكتب لينغ الذي كان دائمًا أشد تعاطفًا ووعيًا من كوبر أن: «الخبرات المتجاوزة تتخلل... أحيانًا... مرض الذهان»). أما ليونيل تريلينغ Lionel Trilling، فبعدما اقتبس من لينغ وكوبر في نقده الآسر لحركة معارضة الطب النفسي، فيقول في كتاب الإخلاص والأصالة Sincerity and Authenticity، إن الشيء المعقول والصحيح الذي ينبغي وضعه في الحسبان في أي تناولٍ معاصرٍ لتمثيل الجنون هو:

من الذي تكلم، أو حاول أن يتكلم، مع صديق مصاب بالذهان، وسيوافق على كشف الألم المقنّع لحيرته وعزلته عن طريق جعله نموذجًا للتحرر من سجن الزيف في الواقع الاجتماعي المغترب؟ من الذي يجد الجُمل التي تصف الجنون واضحة مفهومة (باستخدام الكلمة التي يفضلها المنافقون) فيما يتعلق بالتجاوز والكاريزما ويفشل في اختراق الرفض الشديد

(1) رونالد ديفيد لينغ طبيب نفسي إسكتلندي توسع في الكتابة عن الأمراض العقلية خاصة عن مرض الذهان. تأثرت آراؤه حول أسبابِ الاختلال العقلي الوظيفي الخطير وطرق علاجه بالفلسفة الوجودية بشكل كبير، فتعارضت مع الطريقة المتبعة في الطب النفسي آنذاك التي تقول بأن الأحاسيس التي يعبّر عنها المريض هي توصيف جيد ودقيق للتجربة التي يعيشها ، بدلًا من التعامل معها بوصفها أعراضًا لبعض الاضطرابات الكامنة أو المنفصلة، وارتبط اسم لينغ بحركة معارضة الطب النفسي. (المترجمة).

للتواصل الإنساني الذي يعتبران عنه، والاعتقاد المخيف بأن ما يجعل الوجود الإنساني حقيقيًا هو امتلاك القوة، أو الإقناع بامتلاكها، وهو قوة لا يعادلها وجود أي إنسان آخر أو يحدها به؟

ولكن اعتقاد أن الجنون صحة، وأن الجنون تحرُّرٌ وصدق، لاقى ترحيبًا من طائفة مهمة من عموم المثقفين. وعندما أولينا قدرًا من الأهمية لاحتمال أن هؤلاء الذين يستجيبون على نحو إيجابي لهذا الاعتقاد، لا يخطر ببالهم احتمال أن يصابوا بالجنون، ناهيك عن فقدان العقل. فمن خصائص الحياة الفكرية في ثقافتنا أنها تغرس شكلًا من أشكال الموافقة التي لا تنطوي على المصداقية الفعلية. وما زال علينا أن نعتبر أن من المهم في حالتنا أن عددًا كبيرًا من بيننا يرحب بفكرة أن الاغتراب لا يُقضى عليه إلا باكتماله، وأن اكتمال الاغتراب ليس حرمانًا ولا نقصًا بل قوةً.

ربما يبدو هذا الكلام بعيدًا عن الملك لير ومكبث ويوميات مجنون؛ وقد ألقى تريلينغ هذه المحاضرة منذ أكثر من أربعين عامًا، في ربيع عام 1970، لذا فإن وصفه لما سمّاه، في عبارةٍ لم تعد تستخدم «الحياة الفكرية لثقافتنا»، قد عفا عليه الزمن في حد ذاته. ولكنه في تشككه في تميز المجنون أو الجنون نفسه، يقول شيئًا مهمًا دون قصد عن تمثيل الجنون، عن الجنون في المسرح. فإذا كان معارضو الطب النفسي يُخطئون أحيانًا، مثل المجانين، في «رفضهم الشديد للتواصل الإنساني»، وفي تقدير القوى «التي لا يعادلها وجود أي إنسان آخر أو يحدّها به»، ومن هنا قد يبدو عرض الجنون على المسرح مناقضًا لذلك. فإذا كان الجنون، أيًا كان شكله، انهيارًا في القابلية الاجتماعية، أو تشردًا. يحدث الجنون عندما لا يمكنك إيجاد شخص يتحمّلك. فعندئذٍ يعيد المسرح عرض وتدوير خبرات المجنون بين أقرانه من الرجال والنساء. وكما أقول: «يمكننا أن نتحمّل إلى حد بعيد شخصيات هذه المسرحيات؛ بل والمسرحيات نفسها. فهم يمتعوننا بجعلنا نتسلى بالخبرات التي لا يمكننا تحمُّلها في موضع آخر، أو حتى نفكّر فيها على الإطلاق. والمؤكد أن هذه المسرحيات الثلاث لا ترحب بفكرة أن الاغتراب لا يُقضى عليه إلا باكتماله».

إذا كان الجنون شكلًا من أشكال التغريب، فإن تمثيل الجنون يجعل أشد أنواع التغريب الذي يمكن أن يتّخذها، مألوفة بالنسبة لنا. ووفقًا لتعليق وينيكوت «إذا كان الجنون هو حاجة المجنون إلى من يصدقه»، فإن تمثيل الجنون يحتاج إلى تصديق الأداء؛ وإذا حدث ذلك، عند نجاح

التمثيل، يُحرّرنا تصديق الأداء من عدم التصديق. أو في الهروب من عالم التصديق وعدم التصديق بأسره. ويجعلنا نتساءل عن حاجة المجنون إلى من يصدقه، إلى تصديق نفسه تحديدًا.

إن أكثر ما يريده المجنون أن يصدقه الناس هو أن لديه الحل؛ لكنه لا يعرف المشكلة التي لديه حلها. وكما تُبين كل مسرحية من هذه المسرحيات، يأتي الحل قبل المشكلة، المشكلة تتّخذ شكل الحل. وتبدأ كل مسرحية منها، كما قلت من قبل، بحلّ البطل؛ حل لير هو اختبار الحب، وحل مكبث هو اغتصاب العرش، وحل بوبريشين هو اكتشاف ما ينبغي أن تقوله الكلاب. وما ينكشف، ما يتبين خلال أحداث المسرحية عبر تمثيل الجنون، هو المشكلة نفسها. الحل أولًا ثم المشكلة. لذلك تبدأ كل مسرحية في جو من المعقولية، أو على الأقل الإمكانية، وسرعان ما يبرز الحل. عندئذٍ، تنحل خيوط المعقولية أو الإمكانية. وتتّفق هذه المسرحيات مع فرويد على أن أقصى درجات جنوننا هي عندما نبلغ أشد معقولية أمام أنفسنا. من هنا، فإن تمثيل الجنون يعني تمثيل الجهل المحتوم بشيء ما لا يمكن للبطل إلا أن يعرفه. وهو، حسب ما يرد في الأغنية: أول من يعرف وآخر من يكتشف.

يقول المحلل النفسي مسعود خان في كتابه خصوصية الذات (The Privacy of the Self)، «أصعب حل وعلاج هو ممارسة المريض علاج الذات، فالمفارقة التي تواجهنا هي علاج العلاج...». والأعراض دائمًا إحدى صور علاج الذات؛ فأنت تعرف مشكلتك في أول الأمر من حلولها المفترضة. فمدمن الخمر يعاني من مشكلة ما، كان شرب الخمر في الأصل حلًا لها، ثم أصبح الحل هو المشكلة. والسؤال الحقيقي ليس هو كيف يمكن لشخص ما أن يقلع عن شرب الخمر، بل ما الذي كان الخمر علاجًا ذاتيًا له في المقام الأول؟ لذلك، فعند النظر في هذه المسرحيات، وتحديدًا فيما يتعلق بتمثيل الجنون، علينا أن نعتبر الجنون أحد صور العلاج الذاتي، علاج ذاتي بالغ القسوة لدرجة أن المشكلة الأصلية أو المرض أو المأزق. يصعب تحديد الكلمة الصحيحة. تاهت تمامًا. فقد ألقى الحل بالمشكلة في غياهب النسيان. لذا، علينا أن نحذّر من الحلول التي تجعل المشكلة تختفي، بكل ما في الكلمة من معنى: لم يفعل شكسبير ولا غوغول (ولا ديفيد هولمان) ذلك، وإنما جعلوا المشكلة تظل حاضرةً في الحل. كما يفعل الممثل الذي يمثّل الجنون. وحيث كانت توجد شكوك ذاتية رهيبة، توجد الآن حالات لا حصر لها من الاقتناع؛ وحيث كان يوجد عجز، يوجد الآن إمكانية بلا

حدود، وعلى أي حال، حيثما كانت توجد نفس معذّبة، بلا وعي، يوجد الآن شخص عملي (براغماتي)، شخص يعرف ما يجب عمله، وأن هناك ما يمكن عمله. ثم تعود الكارثة تدريجيًا. ومحاولة فرض حل هو ما يكشف المشكلة. ونرى كلّ واحد من هؤلاء الأبطال يدفع خططه قُدمًا، وجدير بالذكر أن كلًا من هؤلاء الأبطال، يزعم، على الأقل في البداية، أنه يعرف تمامًا ما يريد. والأبطال المأساويون متسقون في رغباتهم، ويجعلوننا نتساءل، على غرار ذلك، أي أنواع الرغبة المتسقة يمكن أن نسميها جنونًا، أو ما درجة الإلحاح التي تبلغها الرغبة المتسقة قبل أن نسميها جنونًا. فعندما أريد أن يعاملني الناس على الدوام وكأنني ملك إسبانيا. وكل واحد من أبطال هذه المسرحيات يريد أن يُعامل باعتباره ملكًا. فالخطأ عندي سببه الوحيد أنني لست ملك إسبانيا؛ فهل خطأ ملك إسبانيا الفعلي، أي الخطأ بالنسبة له، هو أنه يريد ذلك دائمًا؟ إن من يمثّل أدوار هؤلاء الأبطال [في المسرحيات] يشارك في إضفاء السخرية على حالات الاقتناع؛ أنواعٌ معيّنة من المطالب، تُطلَب بطرق معينة، تجعلنا نظن أن شخصًا ما يدّعي الجنون. فعلى من يقوم بدور شخصٍ مجنونٍ أن يكون في آن واحد مقتنعًا بشكل مقنع. ويصدق نَصّه. لكن لا يمثّل أنه مقتنع بطريقة تجعله غير مقنعٍ للجمهور.

يتضمن تمثيل الجنون شكوكية معرفية تتعلق بيقين الذات، وكأن الجنون نوع من الاستعراض (مثل التمثيل نفسه (دعوة لكي يأتي شخص ما ليقول «تمالك نفسك»، أو «الأمر ليس كذلك على الإطلاق». فالبطل المجنون ينقل شكه الذاتي إلى المشاهدين. يسمعُ المشاهدون شيئًا ما بالمصادفة، يسمعون شخصًا ما يعذب نفسه بتعذيب الآخرين. ليس بوسع المجنون التحدث إلى نفسه لأنه لا يستطيع التحدث إلى الآخرين. لذا، عندما يتوفر للمجنون جمهور مختلف. جمهور خارج العمل الدرامي. فالأمر يشبه إتاحة نوع آخر من الأمل. فثمة إمكانية محدودة للمسرحية التي تعرض على خشبة المسرح، إذ إن لها بداية ووسط ونهاية، وهناك الإمكانية الواسعة -التبعات غير المكتوبة- للمسرحية المشاهدة التي يشعر بها ويفكر فيها كل مشاهد على حدة.

أعتقد أن علينا أن نضع في الاعتبار أن لجمهور المسرح التراجيدي ربما، ومشاهدي أداء الجنون على المسرح بالتأكيد، دورًا مختلفًا، إذ إن لهم وضعًا مختلفًا عن جمهور المواقف الصعبة الأخرى. والآن، يمكن في هذا السياق إعادة صياغة السؤال الأكاديمي نوعًا ما: لماذا تجلب المأساة المتعة؟ في سؤال

مخيف بصورة أو بأخرى، وهو: لماذا (أو كيف) يَجلبُ الجنون، أو بالأحرى تمثيل الجنون، المتعة؟ وبالتحديد، لماذا يجلب تمثيل الجنون ببراعة فائقة متعة استثنائية، وتحديدًا، أي نوع من المتع هذه؟ إن المآسي سواءً على خشبة المسرح أو خارجها تتميز بالجاذبية، أما معظم أشكال الجنون خارج خشبة المسرح فليست كذلك، كما أوضح تريليغ. وفي الواقع، لم يستمر إعلاء شأن الجنون، بوصفه لحظة ثقافية، إلا لفترة وجيزة للغاية (مثل الشعور المفيد في بعض الأحيان بالمجنون بوصفه بطلًا تراجيديًّا أو بطلة تراجيدية). كان يوجد علاج طبي ناجح للغاية للجنون، وتشخيص تمييزي للجنون، وإضفاء الطابع المؤسسي على الجنون. كما كانت توجد، كما قلت، لحظة ما، بدت لاحقًا لمن عاشوها. مستوحاة من أبرز أعمال لينغ وكوبر وساس Szasz وفوكو بعناوينها الساحرة. الذات المشطورة، وفاة عائلة، خرافة المرض العقلي، تاريخ الجنون. شهدت محاولة لإعادة وصف الجنون باعتباره أحد صور الذكاء المتحرر ثقافيًا، وفي الوقت نفسه رؤية ماذا يريد من يطلق عليهم العقلاء من المجانين (كيف تعهدُ الثقافة بعملها القذر إلى من يُطلق عليهم المجانين، ثم تصمهم بالجنون). في كلٍّ من هذين المنحيين، في أشد حالاتهما تطرفًا، كان المجنون كبش فداء بالمعنيين السلبي والإيجابي؛ تعطى لهم صورة مثالية كالشعراء، ويعامَلوا و/ أو يعاقَبوا بوصفهم مخربين مرعبين للعالم الاجتماعي، وينظر إليهم باعتبارهم أناسًا يجب الاستماع إليهم أو بوصفهم أناسًا يجب أن يخرسوا. في الواقع، أشد ما يثير الدهشة فيما يتعلق بالمجانين هو مدى صعوبة التلطف معهم؛ أو كيف يجبروننا على إعادة النظر فيما ينبغي أن يجعلك لطيفًا. والمسرحية، والمسرح، الذي يتحدث فيه الجنون ويتجسد هما فضاء انتقالي يُسجَن فيه المجنون (أو يُحتَجز)؛ فضاء يمكن أن تُضفى فيه المثالية عليهم أو أن يُعاقبوا، على حد سواء، أو لا هذا ولا ذاك، وفي الوقت نفسه؛ يمكنهم فيه أن يتحدّثوا حديثًا مطولًا كيفما يشاءون، كما يفعلون في كل من هذه المسرحيات، وأن يُستمع إليهم، وأن يُقتلوا، إن استدعى الأمر ذلك، لكنهم لا يموتون بالفعل. وفي هذا الفضاء يمكن أن يشارك المشاهدون بخبراتهم بصورة أو بأخرى، دون أن يتعرضوا لخطر كبير، مع وضع كافة الاحتمالات في الاعتبار. والجمهور في المسرح، على عكس البطل المجنون وشركائه، وبالطبع، على عكس المُحلل. أزاح عن كاهله عبء البحث عن حلول، عن حل المشكلة. فليس على المشاهدين أن يفعلوا شيئًا سوى الانتظار وتحمُّل ما يحدث.

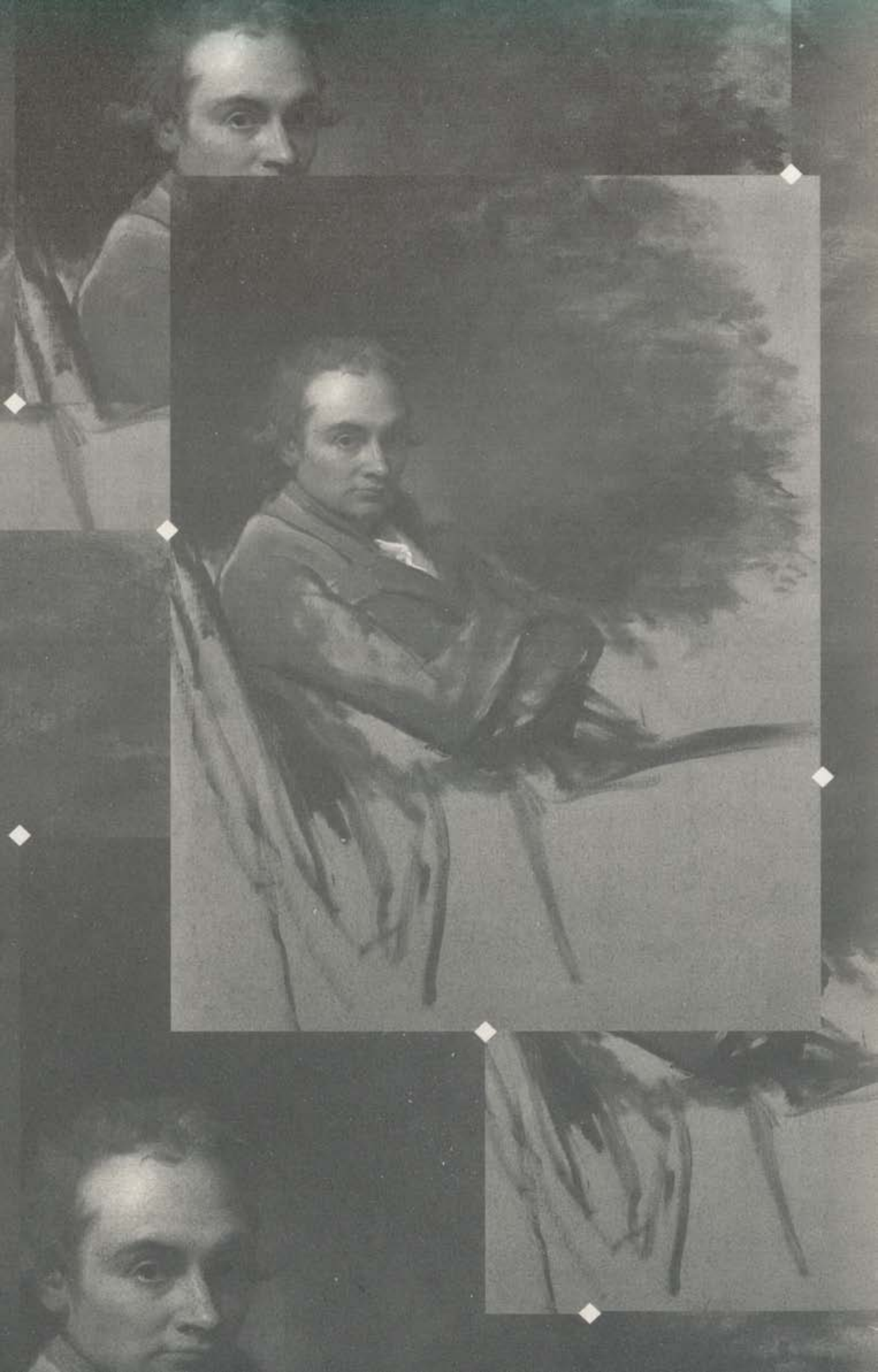
المؤكد أن مشاهدة هذه المسرحيات -فنحن لا نقول الاستماع إلى المسرحيات- يختلف كُليًا عما سماه تريلينغ التحدث أو محاولة التحدث إلى «صديق مريض نفسيًا». فإذا كان كل المجانين يشبهون آل مكبث أو لير أو بوبريشين في مسرحية ديفيد هولمان الرائعة، فإن زيارة مستشفيات الأمراض العقلية، أو الأصدقاء المرضى النفسيين في الواقع، ستكون تجربة مختلفة إلى حد ما، وأحيانًا أشد جاذبية. وقد نعتقد أن إذا كان المجنون يستطيع أن يتحدث بهذه الطريقة، فإنه يستحق أن يُستمع إليه (وربما تجدر الإشارة إلى أن حاجة شكسبير إلى مستمع ملحة بصورةٍ مغالٍ فيها تمامًا مثل صديق تريلينغ المريض نفسيًا؛ وفي كلتا الحالتين من المدهش أن تسمع أحيانًا وأنت تنصت). والمشكلة التي تنطوي على مفارقة في أداء الممثلين أدوار المجانين هذه، هي أن لهم، أو على الأقل يُحتمل أن يكون لهم، جمهورًا نَهِمًا، يتوق لكلماتهم وما بها من دراما. فالأمر يشبه إلقاء نكتة. فإذا ألقيتُ على جمهوري ما أظن أنها نكتة عظيمة ولم يضحك أحد منهم، فقد أظن، بترفُّع داخلي، أنني ألقيت الدُرَ في أفواه الكلاب، لكن إذا لم يضحك الجمهور، فإنها لم تعد نكتة لطيفة لأي أحد غيري؛ بل لم تعد نكتة أصلًا. وقد أظن أن لعلها ليست نكتة لطيفة كما كنت أعتقد وحسب، وأن حسي الفكاهي غريب بعض الشيء. لكنني ربما أظن، بالمنطق، أنه إن لم يضحك أحد فهي ليست نكتة؛ وأنني بوضوح لم أعد أعرف ما النكتة. وأبدأ أنا ونكتتي في الشعور بأننا بلا قيمة، وأننا لسنا شيئًا حقيقيًا. كنت أظن أنني كنت شخصًا اجتماعيًا، وأنني، كما يقولون، أشاركهم حسًّا فكاهيًا، لكنني اكتشفت عند إلقاء هذه النكتة السخيفة أنني كنت منعزلًا، مثلما لا يمكن أن تكون لك لغة خاصة بك تمامًا، ولا يمكن أن يكون لك حسٌّ فكاهي يخصُّك وحدك. وهذا معناه أن الشخص الذي يمثّل الجنون عليه دائمًا أن يتعامل مع مسألة هل يمكن أن تكون فكاهة ما أفضل ممن يستمعون لها؟ وبعبارة أخرى: هل كلمات المجنون تكون كلمات بالفعل إن لم يفهمها أحد؟ وإن لم تكن كلمات، فماذا تكون؟ إن تمثيل الجنون يعني أن تلقي كلمات نصك وكأن لها معنى، وكأنها بلا معنى، وكأنها مفهومة، لكن لم يفهمها أحد تمامًا بعد. ففي كل مسرحية من هذه المسرحيات كان استمرار عدم فهم كلام الشخص المجنون هو ما يؤدي به إلى الجنون، وهو ما يُدمره. والفهم في هذا السياق، كما في حالة الفكاهة (أو النكتة) لا يعني حتمًا إدراكها، بل أن تكون قادرًا على الانشغال بها. فكما يقول فرويد، إننا نادرًا ما نفهم ماذا يُضحكنا في نكتة ما. وبالتالي إننا نادرًا أيضًا بالفعل ما

نعرف ما الذي يزعجنا في الشخص المجنون. لكن يبدو أننا نعرف عندما ينجح في رأينا تمثيل الجنون. والصلة بين هذين الأمرين هي ما تستحق أن نتساءل عنها.

شكر وتقدير

كان المخطط الأساسي لهذا الكتاب في مقال عنوانه «عن الإفلات بفعل ما»، نشر في كتاب عن التوازن، والفصل الذي يحمل العنوان نفسه في الكتاب الذي بين يدينا مقال مختلف تمامًا، لكنّ ثمة تداخلًا فيما تناوله كلٌّ منهما. وقد نُشِرت نسخ مختلفة من «الإشباع» والجزء الأول من «الهروب من شيء ما» في مجلّتيْ راريتان Raritan وثريبيني Threepenny على الترتيب، كذلك نشرت نسخة مختلفة من «تمثيل الجنون» في مجلة ثريبيني، وسأظل ممتنًا دائمًا لمحرري هاتين المجلتين. وقد ألقيت فصول عدة من هذا الكتاب لأول مرة كمحاضرات في جامعة نيويورك؛ واستفدت كثيرًا من استجابات الزملاء والطلاب فيها. وكنت محظوظًا للغاية إذ كنت عضوًا في جماعة جيفري ويفر للقراءة (Geoffrey Weaver's reading group) فقد علمت أموزًا كثيرة مما وردت في هذا الكتاب من خلال مناقشاتنا. وكان هيو هوتون، كما كان دائمًا، أساسيًّا بصورة أو بأخرى في كتابي هذا، وفي كل كتبي الأخرى بالطبع. وكذلك لم تدّخر جوديث كلارك جهدًا بالفعل.


MANA.NET



الحياة التي لم تُجرَّب حياةٌ تستحق أن تُعاش بالتأكيد، لكن هل الحياة التي لم تُعش تستحق التجربة؟ يبدو هذا السؤال غريبًا حتى يدرك المرء أن أي قدر مما يطلق عليه حياتنا العقلية هي الحيوات التي لا نعيشها، الحيوات التي كان يمكن أن نعيشها لكننا لم نعشها لسبب أو لآخر.
يتناول الكتاب هذه الفكرة من منظور التحليل النفسي، من خلال تحليل عميق ولافت لجوانب في أعمال أدبية شهيرة (الملك لير - عطيل - نهاية علاقة - مكبث - يوميات مجنون).



ISBN 978-603-91584-0-0

الطبعة الأولى: 2021

